ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

90



Кинохроника
Великой
Отечественной









Москва. 9 мая 1945 года.
Салют Победы.



ИСКУССТВО КИНО

5 90

Ежемесячный журнал
Орган Союза кинематографистов СССР
Выходит с января 1931 года

СОДЕРЖАНИЕ

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 23.02.90.
Подп. к печати 3.04.90. А 07287.
Формат бумаги 70×100 1/16
Бумага офсетная № 1. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 15,65, уч.-изд. л. 17,6
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 50. 000. Заказ 408
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат Государственного комитета СССР по печати
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Долгий путь к правде

В любом труде по истории советского кино мы прочтем, что Великая Отечественная война — одна из важнейших тем нашей кинематографии. И это бесспорно. Однако сегодня ясно и то, что необходимо писать заново и эту главу истории советского экрана. Нужно будет как можно полнее раскрыть среди прочего механизм фальсификации прошлого и настоящего в фильмах о борьбе с фашизмом, о Советской армии и о знаменитых русских военачальниках.

Сталинизм стремился поставить на службу своим интересам историю в не меньшей мере, чем современность, и злонамеренно искажал их, навязывая художникам свою собственную «правду», которую они обязаны были истово иллюстрировать. И не менее важно осветить сопротивление киноискусства грубому диктату, отдать должное мужественным попыткам кинематографистов в условиях жестокой сталинской и отвратительной послесталинской цензуры доносить до зрителей свою, выстраданную, дорого оплаченную правду о войне и о том, чем она стала для страны и кем на самом деле был на передовой тот, кого культовая идеология считала всего лишь винтиком безличной государственной машины.

Об этом уже не раз шла речь в нашем журнале — напомним хотя бы статью В. Фомина «На братских могилах не ставят крестов...» («ИК», 1990, № 1). Подборка, которой мы отмечаем юбилей Великой Победы, продолжает разработку названной проблематики.

А. Латышев в своей статье впервые приводит текст письма И. В. Сталина министру кинематографии И. Г. Большакову о сценарии «Суворов» и цитирует другие документы, проливающие новый свет не только на творческую историю «Суворова», «Адмирала Нахимова» и «Кутузова», но и в целом на предопределенность судьбы историко-биографического фильма в 30—40-е годы. Он же подготовил к публикации текст речи И. В. Сталина 5 мая 1941 года. Она многое объясняет и в государственной политике той поры, и в том, чем был обусловлен социальный заказ Системы киноискусству. В этом заказе основное — выдавать желаемое за действительное и преподносить факты в заранее установленной трактовке.

Из всех фильмов 40—60-х годов о войне мы выбрали два — «Звезду» (1949) и «Мир входящему» (1960), авторы которых вполне сознательно и последовательно стремились отобразить события Отечественной войны правдиво, честно, по-новому. Гражданский и художественный подвиг (это не преувеличение) тех, кто работал над этими произведениями и сопротивлялся навязываемой лжи, привычной фальши, не должен быть забыт. Равно как и выдающиеся заслуги создателей фильмов «Солдаты», «Летят журавли», «Дом, в котором я живу», «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Иваново детство», «Живые и мертвые», «Отец солдата», «Никто не хотел умирать» (если остаться в пределах 50—60-х годов).

Путь к правде в лучших фильмах о войне был долог и труден в прошлом в основном из-за внешних препятствий, хотя, конечно, существовали и внутренние — глубоко проникшие в сознание и в души догмы культовой мифологии. Сегодня все внешние препятствия исчезли. Можно говорить во весь голос. Остановка за главным: надо иметь этот голос.

Если современный экран сумеет отобразить Отечественную войну по-новому (что пока ему не удается), это будет больше, чем успехи отдельных мастеров на одном из традиционных «тематических направлений», подобно тому как названные выше фильмы 50—60-х годов знаменовали возрождение всего нашего киноискусства.

Анатолий Латышев

«Суворов»: на взгляд полководца

Следует проанализировать, как Сталин создавал свой отраженный великими зеркалами образ «полководческого гения» всех времен и народов, цинично тасуя, будто карты, фигуры русских полководцев прошлого и выбрасывая, как козырь, ту из них, которая ему в данный момент казалась наиболее полезной. В предвоенный период Сталин считал единственно допустимым видом сражения стремительное наступление и разгром противника на его территории. И наиболее подходящей фигурой для функционального обеспечения этой доктрины он посчитал генералиссимуса Суворова.

Характерный пример — впервые публикуемое письмо Сталина о сценарии фильма «Суворов».

«Суворов»
Авторы сценария Г. Гребнер, Н. Равич. Режиссеры В. Пудовкин, М. Доллер. Операторы А. Головня, Т. Лобова. Художник В. Егоров. В ролях: Н. Черкасов, А. Ячницкий, М. Астангов, С. Килигин, В. Аксенов, А. Ханов. «Мосфильм», 1940.

«Тов. Большакову

Сценарий «Суворов» страдает недостатками. Он тощ и не богат содержанием. Пора перестать изображать Суворова как добренького папашу, то и дело выкрикивающего «ку-ка-ре-ку» и приговаривающего: «русский», «русский». Не в этом секрет побед Суворова.

В сценарии не раскрыты особенности военной политики и тактики Суворова: 1) правильный учет недостатков противника и умение использовать их до дна; 2) хорошо продуманное



«Суворов»

«Кутузов»

«Адмирал Нахимов»

и смелое наступление, соединенное с обходным маневром для удара по тылу противника; 3) умение подобрать опытных и смелых командиров и нацелить их на объект удара; 4) умение смело выдвигать отличившихся на большие посты вразрез с требованиями «правил о рангах», мало считаясь с официальным стажем и происхождением выдвигаемых; 5) умение поддерживать в армии суровую, поистине железную дисциплину.

Читая сценарий, можно подумать, что Суворов сквозь пальцы смотрел на дисциплину в армии (не высоко ценил дисциплину) и что он брал верх не благодаря этим особенностям его военной политики и тактики, а главным образом — добротой в отношении солдат и смелой хитростью в отношении противника, переходящей в какой-то авантюризм. Это, конечно, недоразумение, если не сказать больше.

Эти замечания относятся также к известной пьесе «Суворов», демонстрируемой в ЦТКА.

И. Сталин

9 июля 1940 г.»

Обратим внимание лишь на некоторые моменты, связанные с письмом Сталина. Даже нормативный язык письма — стиль уставов гарнизонной и караульной службы с выделением отдельных пунктов и параграфов — не мог не наложить отпечатка на фильм. Не говоря уже о том, что вывод Сталина: недооценка Суворовым значения военной дисциплины есть в сценарии «недоразумение, если не сказать больше» — не мог не повергнуть в те годы творцов в смертельный ужас[1]. Биографический материал был взят исходя из международной обстановки: враг — Франция (гитлеровцы вошли в Париж). Союзники — австрийцы. Неоднократно — не к месту — упоминается штурм Суворовым Варшавы (разгромленная Польша рассматривалась как поверженный враг).

Суворовское «ку-ка-ре-ку» сценаристы один раз допустили все-таки — как сигнал к началу штурма. Но Суворов — в переработанном сценарии — по-сталински бдителен и жесток.

«— Пленных один эскадрон, остальные не убереглись, пришлось порубить малость,— докладывают ему.

— И правильно — недорубленный лес опять вырастет,— кричит он перед строем».

Даже в глухой деревне, куда удалился опальный полководец, царит подозрительность: «Возле пушек появляются две тени,

[1] В титрах фильма указаны два сценариста — Г. Гребнер и Н. Равич. В послевоенные годы автором киносценария считался только Г. Гребнер.





но несмотря на то, что это явно «свои» — Платоныч и барабанщик Егорка,— часовой преграждает им путь, спрашивая пароль...»

Лишь по мимолетному изменению выражения лица догадывается Суворов: вот шпион, пытавшийся раскрыть французам военные секреты. «Судить не будем, времени нет!.. Двенадцать ружей ждут!..» Фельдмаршал властным жестом указал на выход из пещеры и, отвернувшись, отошел в глубину». Следует эффектная сцена расстрела у края пропасти.

Все пять конкретных указаний Сталина в максимальной мере учтены сценаристами. Есть сочетание смелого наступления, соединенного «с обходным маневром для удара по тылу противника». Суворов неоднократно заявляет, что он не знает слова «отступление». Багратион осуществляет удар по тылу противника. По 3-му и 4-му пунктам сталинского письма — многократное выдвижение в фильме Суворовым на более высокие посты неродовитых офицеров с присвоением им здесь же, на поле брани, более высоких чинов. И дисциплину Суворов держал поистине по-сталински: «Прищурясь, всматривается в толпу офицеров и внезапно коршуном бросается вперед, извлекая на середину свою очередную жертву — дородного корпусного интенданта.

— А ты где же, павлин пучеглазый, с кашами да с фуражом пропадал?.. Солдатство после боя приустало, а тебя нет! Вот что — запомни впредь и твердо: замедлишь — на первой осине повешу...» Конечно, Сталину были неведомы такие понятия, как офицерская честь, вызов на дуэль за оскорбление достоинства...

Если в довоенный период по указаниям Сталина были созданы фильмы об Александре Невском и Суворове, то затем наступил черед Кутузова, Нахимова, Ушакова. К. Симонов свидетельствовал, что Сталин «ничего так не программировал — последовательно и планомерно,— как будущие кинофильмы, и программа эта была связана с современными политическими задачами, хотя фильмы, которые он программировал, были почти всегда, если не всегда, историческими. [...] Это можно проследить по выдвинутым им для кино фигурам: Александр Невский, Суворов, Кутузов, Ушаков, Нахимов. Причем показательно, что в разгар войны при учреждении орденов Суворова, Кутузова, Ушакова, Нахимова как орденов полководческих на первое место были поставлены не те, кто больше остался в народной памяти — Кутузов и Нахимов, а те, кто вел войну и одерживал блистательные победы на рубежах и за рубежами России»[2].

Однако к концу войны образ Кутузова становится для Сталина гораздо ближе, чем Суворова, ибо полководческую тактику Кутузова Сталин счел возможным примерить к своей деятельности в 1941—42 годах. В 1944 году режиссер Владимир Петров, получивший тремя годами ранее Сталинскую премию за фильм «Петр Первый», снимает фильм о фельдмаршале Кутузове. (Естественно, создатели «Кутузова» также получили Сталинскую премию высшей пробы.) В это же время Сталин писал в «Открытом письме Разину» о недостатках в его кратких тезисах о войне и военном искусстве: «Отсутствует раздел о контрнаступлении (не смешивать с контратакой). Я говорю о контрнаступлении после успешного наступления противника, не дающего, однако, решающих результатов, в течение которого обороняющийся собирает силы, переходит в контрнаступление и наносит противнику решительное поражение. Я думаю, что хорошо организованное контрнаступление является очень интересным видом наступления. Вам, как историку, следовало бы поинтересоваться этим делом. Еще старые парфяне знали о таком контрнаступлении, когда они завлекли римского полководца Красса и его войска в глубь своей страны, а потом ударили в контрнаступление и загубили их. Очень хорошо знал об этом также наш гениальный полководец Кутузов, который загубил Наполеона и его армию при помощи хорошо подготовленного контрнаступления»[3].

Аналогии оказались на поверхности — получалось, что оккупация гитлеровцами огромной советской территории, миллионы пленных красноармейцев в первые месяцы войны — все это была хитроумелая сталинская стратегия — отступление для последующего контрнаступления от берегов Волги!

Алексей Дикий, выпущенный к этому времени из застенков, сыграл заглавную роль в «Кутузове», а затем — самого Сталина в «Третьем ударе» и «Сталинградской битве» (за каждый из этих фильмов актер получил по премии). А вот четвертая — за главную роль в фильме «Адмирал Нахимов» — досталась ему лишь со второго захода. Напомним, что Сталин ставил перед авторами всех произведений на исторические темы строго функциональные задачи. И с этих позиций

---

[2] Симонов К. Глазами человека моего поколения. М., 1988, с. 189—190.

[3] «Большевик», 1947, № 3, с. 8.

первый вариант фильма «Адмирал Нахимов» его не удовлетворил, и он буквально разнес режиссера Пудовкина, который, по его мнению, не знал истории, «серьезно не изучил предмета» и вместо анализа флотоводческой стратегии и тактики адмирала изобразил быт офицерского корпуса — танцы, свидания. Сталин говорил о «преступной легкости» режиссуры Пудовкина, о его недобросовестном отношении к делу, угрожал ему «выходом в тираж»[4].

А твердые установки Сталина на искажение истории продолжали проводиться в жизнь и в послевоенный период — например, кинодраматургом Георгием Гребнером в сценарии второго фильма об Александре Васильевиче Суворове — «Штурм Измаила». Сценарий этот был написан в 1941 году, но опубликован лишь в начале 1952 года. Об этом произведении «Правда» писала, что «Суворов — гений боя, направляющий ход огромных сражений», был показан в фильме В. Пудовкина «недостаточно полно», и «драматург пришел к мысли показать Суворова в творческом процессе руководства боем», причем Гребнер отказался от традиционного подчеркивания его внешних, пусть хотя бы и эффектных черт чудаковатости»[5].

[4] «Звезда», 1988, № 7, с. 198—199. Эти претензии почти дословно вошли в постановление ЦК ВКП(б) от 6 сентября 1946 года «О кинофильме «Большая жизнь» (вторая серия), что подтверждает предположение Н. Савицкого («ИК», 1988, № 1) об авторе текста постановления.

[5] «Правда», 1952, 26 апреля.

Сценарий этот в производство запущен не был — ибо ушел из жизни его вдохновитель, но можно только догадываться, насколько ходульным оказался бы в фильме образ русского полководца.

А на советский экран в последние годы жизни Сталина выходили новые фильмы уже о полководческой деятельности самого советского генералиссимуса. К этому времени он вписал собственной рукой в свою «краткую биографию», что «на разных этапах войны сталинский гений находил правильные решения, полностью учитывающие особенности обстановки», что «сталинское военное искусство проявлялось как в обороне, так и в наступлении», что «с гениальной проницательностью разгадывал товарищ Сталин планы врага и отражал их» и что «в сражениях, в которых товарищ Сталин руководил советскими войсками, воплощены выдающиеся образцы военного оперативного искусства»[6].

Как это ни прискорбно, в создании насквозь лживой культовой мифологии Сталин заставил участвовать и советское киноискусство. Поэтому необходимо без предвзятости и конъюнктуры изучать каждый новый документ, обдумывать каждый неизвестный факт, чтобы восстанавливать историю по возможности во всей ее полноте. И извлекать из нее необходимые уроки.

[6] «Известия ЦК КПСС», 1989, № 3, с. 158.

С. Лаврентьев

«Суворов»: на взгляд солдата

В сегодняшнем профессиональном подходе к предвоенному советскому кино отчетливо заметны две точки зрения, с особой ясностью обозначившиеся после проведенной в рамках XVI МКФ ретроспективы «Кино тоталитарной эпохи».

Суть первой заключена в твердой уверенности, что славное, боевое отечественное кино 30-х годов не может быть сопоставимо с кинематографом гитлеровской Германии. Ведь наши фильмы, при всех их огрехах, воспевали строящийся социализм, а их фильмы, при всех частных достоинствах, прославляли национал-социализм. И тот, кто проводит

параллели между «Александром Невским» и «Колбергом», является вредителем, врагом, космополитом.

Вторая точка зрения сводится к тому, что наше кино 30-х безусловно тоталитарно и ничем не отличается от тогдашнего германского кинематографа. Однако это вовсе не значит, что сталинское кино необходимо подвергнуть художественному остракизму. Ведь только политически зашоренный человек может не видеть выдающиеся кинематографические достоинства «Великого гражданина» и «Ветра с Востока». А другие картины! Замечательная режиссура, великие актеры, гениальные операторы — планы, ракурсы, глубинные мизансцены, пространство кадра — только узколобый конъюнктурщик может игнорировать все это!..

С первой точкой зрения — ее сутью, ее генезисом — все, в общем, ясно. Куда сложнее обстоят дела со второй. Ведь режиссеры и операторы, актеры и мизансцены действительно «имеют место». Кроме того, никто в наше время не стремится обрести репутацию неглубокого, политиканствующего псевдокритика.

Решив написать о фильме «Суворов», я искренне хотел умиляться Пудовкиным и Черкасовым, Головней и Астанговым, дворцовыми интерьерами и сценами битв. Картина историческая, к советской жизни прямого отношения не имеющая, великими именами в титрах освященная, так что вперед!

Сразу признаюсь, что мои благие намерения улетучились даже быстрее, чем это обычно случается со мной по отношению к фильмам данного исторического периода.

Конечно же, нельзя не видеть, что картина замечательно снята. Причудливое (а на самом деле безусловно выверенное) сочетание различных оттенков белого и серого цвета в «царских» эпизодах, холодный, спокойный свет, заливающий мраморные залы и анфилады комнат дворца, не радующие глаз светлые блики на мертвенном золоте украшений — все это создает необходимый авторам образ павловской России с эффективностью, значительно превосходящей попытки создать этот образ с помощью обличительных диалогов и актерского нажима, свойственного исполнителям отрицательных ролей тогдашнего советского кинорепертуара.

А эпизоды классической павловской военной муштры, с их подчеркнуто экзальтированной геометрией кадра, безусловно вызывают в зрительной памяти излюбленные композиционные решения великих отечественных лент 20-х годов.

И, разумеется, достойна высочайших похвал работа Николая Черкасова (Сергеева). Маленький, тщедушный старичок, постоянно на наших глазах «взрывающийся», обнаруживающий великую силу и храбрость Духа,— это, вне всяких сомнений, одно из значительнейших достижений отечественной киноактерской школы...

Драма (во всяком случае, для меня) заключается в том, что обо всех этих художественных достоинствах начинаешь размышлять только после того, как утихнет активное неприятие картины, несогласие с тем, зачем и почему она создана.

И даже восхититься замечательной работой исполнителя главной роли мешает тот факт, что образ постоянно «вскипающего» старичка являет собой зримую персонификацию всего фильма как некоего самовозбуждающегося художественного образования, изо всех сил старающегося убедить зрителя в истинности провозглашаемых идей. Каких же?

На всесоюзный экран «Суворов» вышел 23 января 1941 года. Через пять месяцев началась война, в ходе которой, как часто доводилось читать в различных материалах по истории нашего кино, этот фильм давал бойцам яркий пример патриотизма, заряжал их любовью к Родине. Безусловно, в годы войны так и было. Но сейчас, смотря картину, поражаешься прежде всего тому, что сделана она отнюдь не во имя прославления патриотизма.

Известно, что исторические фигуры, о которых надлежит делать фильмы, не могли в 30-е годы возникнуть по велению режиссерских сердец. И тот факт, что, согласно Регламенту, крестьянских вождей Стеньку Разина и Емельку Пугачева сменили на нашем экране Александр Невский и Петр Первый, достаточно осмыслен. А вот о том, что после подписания пакта Молотова — Риббентропа внимание советских режиссеров чудесным образом переключилось на тех деятелей, которые в разные эпохи сражались против Польши, читать как-то не приходилось. Оттого — шок во время просмотра «Богдана Хмельницкого», «Минина и Пожарского» — фильмов, призванных «исторически обосновать» современный советско-немецкий раздел польского государства.

В «Суворове», пожалуй, нет той экстатической ненависти к полякам, что пронизывает едва ли не каждый кадр «Богдана Хмельницкого» (конечно же, величайшего художественного достижения Игоря Савченко), но — вот какая надпись появляется

на экране, предваряя первый эпизод фильма: «Польша. 1794 год. После боя». А затем мы видим военный триумф полководца, разбившего коварного врага. Ликующие войска, польские знамена, падающие под ноги победителей, сам триумфатор, восседающий на плечах своих гренадеров. «Коротко говоря, мы их побили! — восклицает Суворов под общий радостный шум. А вскоре поучает Милорадовича: «Врага нельзя пускать с поля боя, чтоб ни один не ушел!.. Недорубленный лес опять вырастает».

Фраза эта, в общем, естественная для полководца, ведущего сражения, в конкретной ситуации 1940 года отлично рифмовалась со знаменитой подписью под популярной тогда карикатурой: замечательный, бравый красноармеец направляет винтовку на отвратительного польского пана. А подпись такова: «Из ста возможных — сто вельможных!»

Впрочем, повторяю, антипольская сюжетика авторов «Суворова» занимает не слишком. Она является лишь частью общего замысла, ибо по своей направленности «Суворов» — картина антиевропейская. Смысл фильма состоит в том, что великая русская армия, возглавляемая гениальным вождем, способна в короткий срок поставить на колени маленькие, никчемные европейские государства.

После вступительных титров на экране возникает следующая надпись: «За плечами мировая слава — десятки блестящих побед: Краков, Туртукай, Рымник, Фокшаны, Кинбурн и неслыханный по дерзости штурм Измаила». Итак, блестящие победы, как видим, одержаны за пределами тогдашних российских границ. А сам фильм четко делится на три части. Первая — упомянутая уже победа в Польше, вторая — ссора с Павлом и опала, во время которой полководец изнывает от безделья в своем родовом имении, окруженный боевыми друзьями. И, наконец, третья — новая победа и опять за пределами Родины. Рассказ об этой победе предваряет следующий титр: «Начался легендарный «Италийский поход». В течение четырех месяцев Суворов обратил в бегство лучших полководцев Франции и, очистив Италию от неприятеля, отдал страну под власть союзной австрийской короны. Путь на Париж был открыт».

Но не довелось дойти до Парижа «воинам-интернационалистам». Не удалось разбить «богомерзких и незаконных правителей Франции», как величает их российский император Павел. «Союзная австрийская корона» предала суворовское войско. Император Франц сообщил Суворову, что не заинтересован в походе последнего на Париж. Так, по логике фильма, был сорван быстрый разгром Наполеона, что избавило бы Европу от известных потрясений.

«Суворов»



Завершается картина большим эпизодом, воспроизводящим знаменитый переход через Альпы. Причем сам феномен этого храброго полководческого решения трактуется сообразно основной идее произведения. Беспрецедентное решение о форсировании естественной горной преграды возникло и было осуществлено потому, что родилось оно в голове русского полководца, а выполнено русскими солдатами. «Безумие! Армия измучена»,— восклицает офицер с иноземной фамилией Вейротер. Суворов же встает и с пафосом ответствует: «В величайшей всесокрушающей храбрости моих чудо-богатырей не сомневаюсь».

Блестящие суворовские победы трактуются в картине, как проявление лучших черт национального характера. Мы, русские, вроде тихие да смирные, да необразованные. Но лишь раздастся звук боевой трубы — мы смело пойдем в бой за Родину и Вождя. А разные гнилые вопросы, вроде того, что бои за Родину не ведутся в швейцарских Альпах, пусть мучают всяких там «разных прочих шведов».

В этой связи вовсе не представляется удивительным тот факт, что из знаменитой книги Суворова «Наука побеждать» цитируется вырванная из контекста и потому бессмысленная фраза: «Возьми себе за образец героя, наблюдай за ним, иди за ним вслед, поравняйся, обгони. Слава тебе — ты русский».

Впрочем, почему бессмысленная? Ведь создатели фильма именно по этому пути и пошли. Думаю, что красноармейцы, смотревшие зимой 1941 года на поверженные польские знамена, коленопреклоненных французских генералов, итальянцев, опять же коленопреклоненно вручающих Суворову ключи от города, полагали себя истинными наследниками Александра Васильевича. У них ведь тоже есть чем гордиться — бывшая Польша, Бессарабия, Прибалтика, даже Финляндия... Слава вам — вы русские!

В упоминавшемся уже фильме «Великий гражданин» есть эпизод совещания ударников, на котором Шахов произносит речь. В ней, среди прочего, есть такие слова: «Эх, лет через двадцать, после хорошей войны, выйти да взглянуть на Советский Союз — республик этак из тридцати-сорока. Черт его знает, как хорошо!»[1]

Фильм великого режиссера Всеволода Пудовкина «Суворов», как мне кажется, можно открывать этими словами — он обосновывает их историческую правоту, подводит под них базу, является их вольной экранизацией. Так сказать, по мотивам...

И совсем, думаю, не случайно разрешительное удостоверение на повторный выпуск этого фильма было выдано 14 ноября 1968 года. Наши войска снова были на чужой земле. Это снова объяснялось некими высшими интересами. Картина вновь «работала». Снова падали польские знамена, снова становились на колени французы, снова русские войска с криками «Ура!» шли через Альпы. Снова Суворов с развевающимися волосами, сверкая очами, кричал: «Вперед!»

[1] «Великий гражданин». Сборник материалов к кинофильму. Л., 1940, с. 74.

И. В. Сталин

Речь в Большом Кремлевском дворце 5 мая 1941 года

Историки советского кино не раз писали о так называемых оборонных фильмах, поставленных в 30-е годы («Возможно, завтра», «Родина зовет», «Неустрашимые», «Глубокий рейд», «Танкисты», «Если завтра война», «Эскадрилья № 5»), и будут, несомненно, обращаться к этим шпиономанским киноутопиям о всемогуществе Красной Армии; внедряя в сознание зрителей мифологические представления о будущей войне как о победном марше советских войск «на чужой территории», эти инспирированные И. В. Ста-

Публикуется впервые.

линым лживые ленты принесли нашей стране огромный вред.

Однако здесь есть еще один важный аспект — политический и международный, который необходимо учитывать будущим исследователям советского кино предвоенного десятилетия.

Сегодня в западной литературе разрабатывается версия, будто советские оборонные фильмы являются дополнительным доказательством того факта, что Сталин якобы готовил нападение на гитлеровскую Германию и начало войны 22 июня 1941 года было превентивным ударом. Особенно много домыслов высказывается в связи с речью Сталина 5 мая 1941 года, текст которой до сего дня не публиковался, а сами события, связанные с этой речью, неизвестны. Есть лишь официальное сообщение, с которого и начнем. Первая страница газеты «Правда» от 6 мая 1941 года открывалась фотографией на всю ширину: «Выступление И. В. Сталина в Большом Кремлевском дворце 5 мая 1941 года на торжественном собрании, посвященном выпуску командиров, окончивших военные академии».

Под фотографией — сообщение ТАСС о докладе начальника Управления военно-учебных заведений Красной Армии генерал-лейтенанта И. К. Смирнова, о приветствии М. И. Калинина.

Процитируем заключительные абзацы этого сообщения:

«Тов. Калинин заканчивает свое выступление под громовые аплодисменты всех присутствующих:

«За Красную Армию ура!»

«За партию Ленина — Сталина ура!»

«За великого Сталина ура!»

Возгласы «ура», «Да здравствует наш вождь и руководитель товарищ Сталин» долго не смолкают в зале.

Тов. Тимошенко предоставляет слово для приветствия от имени Центрального комитета Всесоюзной Коммунистической партии большевиков и Советского Правительства товарищу Сталину[1].

Все присутствующие поднимаются со своих мест и устраивают товарищу Сталину восторженную овацию. Долго не смолкают возгласы: «За организатора вооруженных сил страны социализма великого Сталина ура!»

Товарищ Сталин в своем выступлении отметил глубокие изменения, происшедшие за последние годы в Красной Армии, и подчеркнул, что на основе опыта современной войны Красная Армия перестроилась организационно и серьезно перевооружилась.

Товарищ Сталин приветствовал командиров, окончивших военные академии, и пожелал им успеха в работе.

Речь товарища Сталина, продолжавшаяся около сорока минут, была выслушана с исключительным вниманием.

По окончании речи присутствующие снова устроили товарищу Сталину исключительную по своей силе и подъему овацию».

На одном из «круглых столов», показанных в начале 1990 года по Центральному телевидению, утверждалось, что в этой речи Сталин чуть ли не призывал к нападению на гитлеровскую Германию. Это, безусловно, домысел: ведь уже в названной передовой «Правды» от 6 мая говорилось: «За рубежами нашей родины полыхает пламя второй империалистической войны. Вся тяжесть ее неисчислимых бедствий ложится на плечи трудящихся. Народы не хотят войны. Они поднимают голос протеста против войны. Их взоры устремлены в сторону страны социализма, пожинающей плоды мирного труда».

Из этой же статьи можно использовать еще один небольшой комментарий: «Прошло шесть лет с того дня, когда товарищ Сталин произнес на выпуске академиков Красной Армии 4 мая 1935 года — свою историческую речь о кадрах. Кадры решают все, в этом теперь главное, говорил товарищ Сталин...

Исторические указания товарища Сталина в его речи 5 мая 1941 года на торжественном собрании, посвященном выпуску командиров, окончивших военные академии, вдохновят всех командиров Красной Армии, всех слушателей и преподавателей военных академий на новые, еще более серьезные успехи, на новые славные победы».

Вот и все документы, которые мы знали тогда и знаем теперь об этой сталинской речи. Так как это была вторая речь Сталина на выпуске «академиков Красной Армии», произнесенная ровно через шесть лет и один день после первой, а между этими речами лежит период массовых кровавых репрессий

---

[1] На наш взгляд, тесно связаны события этих дней: в следующем номере — от 7 мая 1941 года — «Правда» публикует Указ о назначении Сталина Председателем Совнаркома СССР. (С 1923 года он не занимал никаких государственных постов.) Ведь планировались встречи на высшем уровне — с Гитлером, Муссолини. В передовой «Правды» от 6 мая «Привет выпускникам военных академий» подчеркивалось, что «к командиру — полновластному руководителю войск — сейчас предъявляются несравненно более высокие требования». Институт политкомиссаров не должен был смущать потенциальных союзников.

по отношению к военным кадрам, представляет интерес, на что сделал упор Сталин в речи 1935 года.

Приводим один ее абзац из «Правды» от 6 мая 1935 года: «Лозунг «кадры решают все» — требует, чтобы наши руководители проявляли самое заботливое отношение к нашим работникам, к «малым» и «большим», в какой бы области они ни работали, выращивали их заботливо, помогали им, когда они нуждаются в поддержке, поощряли их, когда они показывают первые успехи, выдвигали их вперед и т. д. А между тем на деле мы имеем в целом ряде случаев факты бездушно-бюрократического и прямо безобразного отношения к работникам. Этим, собственно, и объясняется, что вместо того, чтобы изучать людей и только после изучения ставить их на посты, нередко швыряются людьми, как пешками. Ценить машины и рапортовать о том, сколько у нас имеется техники на заводах и фабриках,— научились. Но я не знаю ни одного случая, где бы с такой же охотой рапортовали о том, сколько людей мы вырастили за такой-то период и как мы помогали людям в том, чтобы они росли и закалялись в работе. Чем это объясняется? Объясняется это тем, что у нас не научились еще ценить людей, ценить работников, ценить кадры».

Что же касается второго выступления Сталина, то, изучая связанные с ним материалы, я пришел к выводу, что полной стенограммы не сохранилось. Тем не менее составители 14-го и 15-го томов Собрания сочинений Сталина работали над одной из записей речи, сделанной К. Семеновым. Бесценными свидетельствами могли бы стать воспоминания тех, кто находился тогда в зале. Мне удалось найти лишь одно — в книге Г. К. Жукова. Будущий маршал, видимо, записал основные положения выступления Сталина[2], и этот текст почти дословно совпадает, хотя он гораздо короче, с тем, который впервые публикуется ниже. Речь Сталина 5 мая 1941 года с достаточной полнотой, на мой взгляд, позволяет закрыть соответствующее «белое пятно» нашей предвоенной истории.

[2] Жуков Г. К. Воспоминания и размышления. 6-е издание. В 3-х т., т. 1. М., 1974, с. 291—292.

•

Товарищи, разрешите мне от имени Советского правительства и Коммунистической партии поздравить вас с завершением учебы и пожелать успеха в вашей работе.

Товарищи, вы покинули армию три-четыре года тому назад, теперь вернетесь в ее ряды и не узнаете армии. Красная Армия уже не та, что была несколько лет тому назад.

а) Что представляла из себя Красная Армия 3—4 года тому назад?

Основным родом войск была пехота. Она была вооружена винтовкой, которая после каждого выстрела перезаряжалась, ручными и станковыми пулеметами, гаубицами и пушкой, имевшей начальную скорость до 900 метров в секунду. Самолеты имели скорость 400—450 километров в час. Танки имели тонкую броню, противостоящую 37-миллиметровой пушке. Наша дивизия насчитывала бойцов до 18 тысяч человек, но это не было еще показателем ее силы.





б) Чем стала Красная Армия в настоящее время?

Мы перестроили нашу армию, вооружили ее современной военной техникой. Но надо прежде всего сказать, что многие товарищи преувеличивают значение событий у озера Хасан и Халхин-гола с точки зрения военного опыта. Здесь мы имели дело не с современной армией, а с армией устаревшей. Не сказать вам всего этого, значит, обмануть вас. Конечно, Хасан и Халхин-гол сыграли свою положительную роль. Их положительная роль заключается в том, что в первом и во втором случае мы японцев побили. Но настоящий опыт в перестройке нашей армии мы извлекли из русско-финской войны и из современной войны на Западе.

Я говорил, что мы имеем современную армию, вооруженную новейшей техникой. Что представляет из себя наша армия теперь?

Раньше существовало 120 дивизий в Красной Армии. Теперь у нас в составе армии 300 дивизий. Сами дивизии стали несколько меньше, но более подвижные. Раньше насчитывалось 18—20 000 человек в дивизии. Теперь стало 15 000 человек.

Из общего числа дивизий — третья часть механизированные дивизии. Об этом не говорят, но это вы должны знать. Из 100 дивизий — две трети танковые, а одна треть механизированные. Армия в текущем году будет иметь 50 000 тракторов и грузовиков.

Наши танки изменили свой облик. Раньше все танки были тонкостенные. Теперь этого недостаточно. Теперь требуется броня в 3—4 раза толще. Есть у нас танки первой линии, которые будут рвать фронт. Есть танки второй-третьей линии — это танки сопровождения пехоты. Увеличилась огневая мощь танков.

Об артиллерии. Раньше было большое увлечение гаубицами. Современная война внесла поправку и подняла роль пушек. Борьба с укреплениями и танками противника требует стрельбы прямой наводкой и большой начальной скорости полета снаряда — до 1 000 и свыше метров в секунду. Большая роль отводится в нашей армии пушечной артиллерии.

Авиация. Раньше скорость авиации считалась идеальной 400—450 километров в час. Теперь это уже отстало. Мы имеем в достаточном количестве и выпускаем в массовом количестве самолеты, дающие скорость 600—650 километров в час. Это самолеты первой линии. В случае войны эти самолеты будут использованы в первую очередь. Они расчистят дорогу и для наших относительно устаревших самолетов И-15, И-16, И-153 (Чайка) и СБ. Если бы мы пустили в первую очередь эти машины, их бы били.

Можно иметь хороший начальствующий состав, но если не иметь современной военной техники, можно проиграть войну. Раньше не уделяли внимания такой дешевой артиллерии, но ценному роду оружия, как минометы. Пренебрегали ими. Теперь мы имеем на вооружении современные минометы различных калибров.

Не было раньше самокатных частей. Теперь мы их создали — эту моторизованную кавалерию, и они у нас есть в достаточном количестве.

Чтобы управлять всей этой новой техникой — новой армией, нужны командные кадры, которые в совершенстве знают современное военное искусство.

Вот какие изменения произошли в организации Красной Армии. Когда вы придете в части Красной Армии, вы увидите происшедшие изменения.





Я бы не говорил об этом, но наши военные школы и академии отстают от современной армии.

в) Наши военно-учебные заведения отстают от роста Красной Армии.

Здесь выступал докладчик товарищ Смирнов и говорил о выпускниках, об обучении их на новом военном опыте. Я с ним не согласен. Наши военные школы еще отстают от армии. Обучаются они еще на старой технике. Вот мне говорили, в Артиллерийской академии обучают на трехдюймовой пушке. Так, товарищи артиллеристы? (*Обращается к артиллеристам.*) Военная школа отстала от армии. Военно-воздушная академия обучает еще на старых машинах И-15, И-16, И-153, СБ. Обучать на старой технике нельзя. Обучать на старой технике — это значит выпускать отстающих людей.

Этому отставанию способствуют также программы. Ведь чтоб обучать новому и по-новому, надо изменить программу, но для этого надо много работать. Куда легче учить по старым программам, меньше забот и хлопот. Наши военные школы должны и могут перестроить свое обучение командных кадров на новой технике и использовать опыт современной войны. Наши военные школы отстают, это отставание закономерное. Его нужно ликвидировать.

Вы придете в армию, там увидите новинки. Чтобы облегчить вам дело, я рассказал о реорганизации нашей армии.

Почему Франция потерпела поражение, а Германия побеждает? Действительно ли германская армия непобедима?

Вы приедете в части из столицы. Вам красноармейцы и командиры зададут вопросы, что происходит сейчас. Вы учились в академиях, вы были там ближе к начальству, расскажите, что творится вокруг. Почему побеждена Франция? Почему Англия терпит поражение, а Германия побеждает? Действительно ли германская армия непобедима? Надо командиру не только командовать, приказывать, этого мало. Надо уметь беседовать с бойцами. Разъяснять им происходящие события, говорить с ними по душам. Наши великие полководцы всегда были тесно связаны с солдатами. Надо действовать по-суворовски.

Вас спросят — где причины, почему Европа перевернулась, почему Франция потерпела поражение, почему Германия побеждает? Почему у Германии оказалась лучше армия? Это факт, что у Германии оказалась лучше армия и по технике, и по организации. Чем это объяснить?

Ленин говорил, что разбитые армии хорошо учатся. Эта мысль Ленина относится и к нациям. Разбитые нации хорошо учатся. Немецкая армия, будучи разбитой в 1918 году, хорошо училась.

Германцы критически пересмотрели причины своего разгрома и нашли пути, чтобы лучше организовать свою армию, подготовить ее и вооружить. Военная мысль германской армии двигалась вперед. Армия вооружилась новейшей техникой. Обучалась новым приемам ведения войны.

Вообще имеется две стороны в этом вопросе. Мало иметь хорошую технику, организацию, надо иметь больше союзников. Именно потому, что разбитые армии хорошо учатся, Германия учла опыт прошлого.

В 1870 году немцы разбили французов. Почему? Потому что они дрались на одном фронте.

Немцы потерпели поражение в 1916—17 году. Почему? Потому, что они дрались на два фронта.

Почему французы ничего не учли из прошлой войны 1914—18 годов? Ленин учит: партии и государства гибнут, если закрывают глаза на недочеты, увлекаются своими успехами, почивают на лаврах, страдают головокружением от успехов.

У французов закружилась голова от побед, от самодовольства. Французы прозевали и потеряли своих союзников. Немцы отняли у них союзников. Франция почила на успехах. Военная мысль французской армии не двигалась вперед. Она осталась на уровне 1918 года. Об армии не было заботы, и ей не было моральной поддержки. Появилась новая мораль, разлагающая армию. К военным относились пренебрежительно. На командиров стали смотреть как на неудачников, как на последних людей, которые, не имея фабрик, заводов, банков, магазинов, вынуждены были идти в армию. За военных даже девушки замуж не выходили. Только при таком пренебрежительном отношении к армии могло случиться, что военный аппарат оказался в руках Гамеленов и Арансайдов, которые мало что понимали в военном деле. Такое же было отношение к военным и в Англии.

Армия должна пользоваться исключительной заботой и любовью народа и прави-

тельства — в этом величайшая моральная сила армии. Армию нужно лелеять. Когда в стране появляется такая мораль, не будет крепкой и боеспособной армия. Так случилось и с Францией.

Чтобы готовиться хорошо к войне, не только нужно иметь современную армию, но надо войну подготовить политически.

— Что значит политически подготовить войну? Политически подготовить войну — это значит иметь в достаточном количестве надежных союзников из нейтральных стран. Германия, начиная войну, с этой задачей справилась, а Англия и Франция не справились с этой задачей.

Вот в чем политические и военные причины поражения Франции и побед Германии.

Действительно ли германская армия непобедима? Нет. В мире нет и не было непобедимых армий. Есть армии лучшие, хорошие и слабые. Германия начала войну и шла в первый период под лозунгом освобождения от гнета Версальского мира. Этот лозунг был популярен, встречал поддержку и сочувствие всех обиженных Версалем. Сейчас обстановка изменилась. Сейчас германская армия идет с другими лозунгами. Она сменила лозунги освобождения от Версаля на захватнические.

Германская армия не будет иметь успеха под лозунгами захватнической завоевательной войны. Эти лозунги опасные.

Наполеон I, пока он вел войну под лозунгами освобождения от крепостничества, он встречал поддержку, имел сочувствие, имел союзников, имел успех.

Когда Наполеон I перешел к завоевательным войнам, у него нашлось много врагов, и он потерпел поражение.

Поскольку германская армия ведет войну под лозунгом покорения других стран, подчинения других народов Германии, такая перемена лозунга не приведет к победе.

С точки зрения военной, в германской армии ничего особенного нет и в танках, и в артиллерии, и в авиации.

Значительная часть германской армии теряет свой пыл, имевшийся в начале войны. Кроме того, в германской армии появилось хвастовство, самодовольство, зазнайство. Военная мысль Германии не идет вперед, военная техника отстает не только от нашей, но Германию в отношении авиации начинает обгонять Америка.

Как могло случиться, что Германия одерживает победы?

1. Это удавалось Германии потому, что ее разбитая армия училась, перестроилась, пересмотрела старые ценности.

2. Случилось это потому, что Англия и Франция, имея успех в прошлой войне, не искали новых путей, не учились. Французская армия была господствующей армией на континенте.

Вот почему до известного момента Германия шла в гору.

Но Германия уже воюет под флагом покорения других народов. Поскольку старый лозунг против Версаля объединял недовольных Версалем, новый лозунг Германии — разъединяет.

В смысле дальнейшего военного роста германская армия потеряла вкус к дальнейшему улучшению военной техники. Немцы считают, что их армия — самая идеальная, самая хорошая, самая непобедимая. Это неверно.

Армию необходимо изо дня в день совершенствовать.

Любой политик, любой деятель, допускающий чувство самодовольства, может оказаться перед неожиданностью, как оказалась Франция перед катастрофой.

Еще раз поздравляю вас и желаю успеха.

●

Не сомневаюсь, что речь эта станет в ближайшее время предметом изучения специалистов-историков. Здесь же, за недостатком места, ограничусь коротким комментарием. В западной литературе многократно цитируются реплики Сталина, которые якобы были произнесены на приеме после официального выпуска между тостами. Наверное, воспоминания об этом тоже представляют определенный интерес, но требуют особого подхода. О самой же речи можно сделать следующие предварительные выводы. Произнесена она была в момент, когда Гитлер начал явно нарушать соглашения со Сталиным, просто перестал с ним считаться. К весне 1941 года немецкие войска проникли в Финляндию, в Европе бушевала война и все ближе подступала к западной границе Советского Союза. И позиция Сталина, как об этом свидетельствует текст речи, носила двойственный, противоречивый

характер. С одной стороны, он придерживался старой догмы — что коварная Англия жаждет толкнуть Германию на агрессию против Советского Союза — и он открыто напоминает, что только благодаря договору с Советским Союзом Германия избежала войны на два фронта и добилась таких успехов на Западе.

С другой стороны, Сталин в это время испытывал буквально панический страх перед германской агрессией — и он, явно преувеличивая в речи военную мощь Красной Армии, как бы предупреждал Гитлера: начатые захваты на Востоке могут привести к краху, как это было уже с Наполеоном. О том же, что Советский Союз якобы предусматривал какого-либо рода наступательные действия против Германии,— в речи ни слова, это домыслы.

Будет явным преувеличением говорить, будто Сталин безоговорочно верил Гитлеру — но все свидетельствует о том, что он считал нацистов наиболее приемлемыми стратегическими союзниками в разделе мира и не хотел верить в крах своей мечты даже в тот момент, когда германские самолеты уже бомбили советские города.

Публикация, предисловие и заключение *А. Латышева*

Александр Шпагин

Свет неугасшей «Звезды»

Скромный фильм А. Иванова «Звезда» — произведение, непривычное для гигантообразной, велеречивой стилистики лент конца 40-х годов. Оно — в том же ряду, что и повести «В окопах Сталинграда» В. Некрасова, «Звезда» Э. Казакевича, по которой и снят фильм, а в кино — «Радуга» и «Непокоренные» М. Донского, «Жди меня» А. Столпера, «Новгородцы» Б. Барнета. После войны наметились перемены, именно тогда Пастернак написал, что он, наконец, счастлив.

Но даже в лучших лентах второй половины 40-х годов незримо присутствовала тень ограниченно-лозунгового оптимизма и культовой прямолинейности.

«Звезда» резче других лент выламывается из общей картины тогдашнего кинематографа. Экранизация, как уже говорилось, осуществлена режиссером Александром Ивановым. В 20-е успехом пользовался его боевик «Луна слева», в 30-е — «На границе», позже — «Сыновья», «Возвращение с победой». В «Звезде» безыскусная стилистика соединилась с тяготением к подлинному реализму. Стоит заметить, что этот фильм — единственная работа А. Иванова в годы малокартинья.

Экранизация, конечно, «по мотивам»: отношение к Казакевичу изменилось. То тут, то там в прессе проглядывали ярлыки «отрешенность», «жертвенность», «пессимизм», пусть еще вялые и немногочисленные, но достаточно четкие и предостерегающие. Режиссер и сценарист П. Фурманский изменили многие фабульные линии, что-то сгладили, что-то выпрямили. В картину проник страх, изначальный гнет несвободы.

Я смотрю сегодня фильм и вижу, что в нем борются две тенденции — стереотипно-верноподданническая и иная, предвосхищающая появление другого кино, освобожденного от культа. В «Звезде» проступает неоднозначность ситуаций, волнуют простота и естественность языка, образно-метафорические находки, далекие от лобово-контрастных метафор тех лет, вроде бы здесь и случайные, но задевающие за живое и по сей день. Лента переходная.

Но драма была в том, что переход этот с предощущением нового, разлитым по всей картине, был совершен в абсолютно непереходное время.

Стоит ли говорить о том, что картину в 1949 году не выпустили?

Заключение
Художественного Совета Министерства кинематографии СССР по кинофильму «Звезда»

Автор сценария — П. Фурманский
Режиссер — А. Иванов
Киностудия «Ленфильм»

Кинофильм «Звезда» поставлен по одноименной повести Э. Казакевича о героической работе

фронтовых разведчиков в годы Великой Отечественной войны.

Фильм «Звезда» является патриотическим произведением, имеющим большое воспитательное значение для молодежи.

Фильм отличается высоким мастерством актерского исполнения. Особо следует отметить выразительную игру артистов А. Вербицкого (роль лейтенанта Травкина), Н. Крючкова (роль старшины Мамочкина), В. Меркурьева (роль разведчика Аниканова), И. Радченко (роль радистки Кати), Л. Сухаревской (роль радистки Улыбышевой). Следует также отметить отличное художественное качество операторской работы.

Художественный Совет считает необходимым отметить в фильме отдельные недостатки, снижающие его идейно-художественное качество.

В сюжете фильма показывается, как одна за другой гибнут посылаемые в разведку группы лейтенантов Марченко и Травкина. Фильм значительно бы выиграл, если бы в финале было показано возвращение нескольких разведчиков, а не одного политрука Мещерякова.

Менее других удались в фильме образы командиров (политрук Мещеряков, комдив Сербиченко, начальник штаба Алиев).

Вызывает возражение образ начальника разведки дивизии капитана Яковлева, который изображен трусливым, ничего не понимающим в своем деле человеком.

Против выпуска фильма на экраны Художественный совет возражений не имеет.

Председатель Художественного совета

Л. Ильичев

(ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, ед. хр. 2458, лл. 49—50).

Поначалу заставили изменить финал, превратить его в «оптимистический». Пришлось изменить.

Все равно не выпустили.

Почему? Объяснено не было. Картина не вписывалась во время.

Как только умер Сталин, «Звезда» вышла на экран.

В прессе появилось много рецензий. Фильм понравился.

Но вот смотрю его с позиции нынешнего времени. Что же я вижу?

Начальные кадры картины... Идут солдаты строем, кто-то проносится мимо на коне, развевается бурка... Сцены в отряде... Н. Велехова («ИК», 1953, № 10) отметит, что «начало нерешенное, композиция поверхностна», «есть оболочка явления, но нет содержания», «режиссер не нашел главного стержня в этих сценах, ибо он не намечен в сценарии». В большой статье о фильме столько строк посвящено отрицательной оценке первых сцен, что, кажется, в них все дело, они испортили впечатление от ленты. А рецензент С. Иванов в газете «Советское Закарпатье», наоборот, подчеркнул: «Начало фильма сильное».

Сегодня «Звезда» воспринимается во всей целостности, трудно вычленять отдельные сцены, отдельные характеры: ощущается правда или ложь духовной ситуации времени.

Первые эпизоды ничуть не раздражают — более того, их неровность и неотделанность свидетельствуют о стремлении к иной образной системе, совершенно непривычной для советского зрителя начала 50-х. Перед нами слабые попытки документализировать действие, робкий поиск жизнеподобия. Но это с одной стороны, а с другой — в ту же обстановку постепенно вторгается что-то стереотипно-восклицательное и все разрушает. Над отрядом повисает всеобщая атмосфера приподнятой бодрости — бойцы постоянно воодушевлены. Бодро поет частушки один из героев, Мамочкин (Н. Крючков), традиционный «весельчак», вечно балагурящий, ведется бодрая беседа с только что прибывшим в часть политруком Мещеряковым (А. Покровский).

Тенденция эта будет резко обнажена в сценах быта отряда. То большая вставная сцена радостной тренировки солдат, отрабатывающих приемы борьбы,— красота! То патетическую песню поют бойцы, напоминая по звучанию тамбовско-рязанский хор,— совсем красота! Подобные эпизоды сделаны точь-в-точь как для какого-нибудь «Концерта к 30-летию Советской Армии».

Такие рудименты отвлекают, но... просто не хочется на них заострять внимания, ибо вырывается вдруг нечто совсем иное, проглядывающее, например, в образе полковника Сербиченко (О. Жаков), человека с тайной горечью в глазах. За его скупыми жестами, будничной интонацией («Стало известно, ваша разведгруппа не вернется»,— спокойно вроде скажет Сербиченко одному из командиров взвода, откуда ушла в разведку первая группа) — прожитая жизнь, боль за тысячи людей, которых вынужден посылать на смерть. Удача образа — прежде всего в актере. Так, как играет Жаков, играют сейчас — не форсируя театрально голос, даже проговаривая какие-то слова еле слышно. Не в них дело — важен герой, важно его духовное состояние.

Всеобщую атмосферу оптимизма дополняют история любви радистки Кати к лейтенанту Травкину да обязательный полукомический «мерзавец» (для этой роли из персонажей повести выбран капитан Барашкин, по одной интонации и телодвижениям которого можно понять — ну, ясно, трус и слюнтяй). Вырежь из начала фильма героя

Олега Жакова, и можно сказать: перед нами очередная комедия о войне типа «Небесного тихохода» или «Беспокойного хозяйства».

Но уже через несколько сцен комедия сменяется напряженным драматическим действием. Оно обретает дыхание, выразительность и в итоге смелость.

Итак, новую группу для рекогносцировки поручено вести лейтенанту Травкину (заметьте, фамилии бойцов Красной Армии нарочито дегероизированы — Травкин, Мамочкин, а не Орлов, Соколов — тоже противодействие шаблону), он собирает солдат.

...Вот возвращаются бойцы с обсуждения военных действий, ведут беседу: «Есть же в немецком языке слова «доброта», «человечность».— «Приедем в Германию, придется превращать их (фашистов) снова в людей, а там немецкий народ откликнется на имя Тельмана и пролетарский лозунг...»

Наивно?

Или ведут такой разговор капитан Мурашкин с лейтенантом Мещеряковым: «Жаль, что с разведчиками вы не очень знакомы».— «А я их знаю. На заводе работал с такими же. Люди разные, а песни об одном

«Звезда»



поют, мысли сходные думают, что у всех на сердце, одной жизнью живут...»

Снова прямолинейно? Наивно? По-сталински официозно?

Но взглянем с другой стороны — перед нами люди, сформировавшиеся в 20—30-е годы, ведь они вполне могли думать и рассуждать подобным образом. И сейчас их высказывания станут восприниматься почти как документ.

Но главное — та непринужденная атмосфера (не так уж часто в фильмы тех лет проникала какая-либо непринужденность), где все это происходит — разговаривают друзья, чего им кривить душой, но... в то же время тревога начинает заполнять экранное пространство: завтра все они уйдут на задание, и, возможно, это их последние слова, сказанные вот так, спокойно.

...Но пора. Маленький отряд уходит в туман. Отсюда начинается лучшая часть фильма.

Драматизм станет сгущаться, спадет незаметно накипь стереотипов, даже немцы, поначалу представленные карикатурно, затем перестанут кривляться и заговорят нормальными голосами, а в беседе двух фашистских генералов, выехавших на место боя, вообще проскользнут человеческие нотки. И злосчатный Барашкин окажется, в сущности, не таким уж плохим человеком, а на свое (вполне предсказуемое всем ходом событий) увольнение «за несоответствие» только грустно ухмыльнется: «Да, формулировочка...» Материал сам поведет авторов.

...Нет, удача не будет идти по пятам за разведчиками. Их обреченность мы начинаем ощущать заранее — здесь Иванов с Фурманским введут новые сцены, вполне органичные для выбранной ими отныне стилистики, да и решенные по-настоящему кинематографично.

...Вот отряд натыкается на то место, где погибла группа Марченко. Бережно передают они друг другу его автомат. А кругом — лето, каплет из берез сок. Мимо леса, мимо березовых крестов уйдет вдаль по цветущему лугу Травкин, поднимется на холм... Но пора двигаться дальше. Выполнять свои обязанности.

...Погибает единственный переводчик. И хотя главные сведения в центр переданы, но ведь сколько еще можно было узнать ценного! Юра успевает прошептать невнятно несколько слов, начинается дождь, и бойцы раскрывают над ним черную плащ-палатку — образ смерти...

И сегодня берет за душу. Возможно, две

эти сцены — вообще лучшие в творчестве А. Иванова.

...А смерть настигает. Разведчики дают бой в заброшенном сарае. Их потери невелики, но это уже ничего не решает. Все равно немцы окружают, не выбраться... Ломается рация, необходимо передать все новые данные в штаб, выбор падает на Мещерякова и Мамочкина — они обязаны дойти. Мамочкин на полпути вынужден дать последний бой, чтобы прикрыть товарища (гибель Мамочкина — еще один сильный эпизод картины), а тот, из последних сил, кое-как добирается до своих.

«Звезда», «Звезда», слышите нас»,— бесполезно ждет Катя позывных группы Травкина. Их нет и не будет. Падает вдалеке в реку звезда или случайный снаряд (снова простенькая вроде бы метафора здесь действует, срабатывает).

Наверно, таким был конец фильма. Но куда там — «пессимизм», «безысходность»...

И появляется патетически-патриотический финал. Наши танки идут на Запад, мы наступаем, вперед, за Родину, ура! И разведчики, оказывается, все живы! Они тоже движутся в атаку!

Наверное, киновласти желали подобного звучания завершающих аккордов. И вроде все в итоге сделано, как надо, а настроение совсем иное. Нет в финале ленты Иванова «победительного», мажорного духа. «Во время наступления слишком много суеты в штабе»,— напишут потом рецензенты. Да, все той же суеты (а точнее антипафоса), что была и в первых кадрах. Сейчас она уже вполне органична. Все буднично. Сербиченко — Жаков, отдавая приказ, походя бросит Мещерякову: «Эх, дал бы тебе отдохнуть, да ты один знаешь дорогу, иди, показывай». И пойдут наши танки... И снято наступление без особой напыщенности, под стать словам Сербиченко, в которых предчувствие еще долгого и тяжкого военного пути.

И тут мы видим группу Травкина. «К бою!» — отдает приказ командир, и «Звезда» идет в бой. Неужто они? Значит, живы?

Нет, все же нет. Последняя сцена скорее условна, чем реальна. В атаку идут мертвые и живые, тем более что среди знакомых нам героев заметен живой и здоровый Аниканов (В. Меркурьев), которого тяжело, почти смертельно ранили еще в середине картины. Последний эпизод, конечно же, символический (а для начальства двойная игра по принципу: «Умный поймет»), да и достаточно характерный для стиля А. Иванова (похоже будет решена сцена сна Нагульнова в «Поднятой целине»). В 53-м практически все писавшие о «Звезде» упомянут о своей неудовлетворенности финалом, и лишь некто И. Василенко из маленькой тульской газеты «Коммунар» задумается о явной символичности завершающих кадров.

Почти все центральные издания удостоили ленту вниманием. Основные упреки свелись к несоответствию фильма книге. Но никто не сказал о том, как сделана картина, о новаторстве в «раскрытии темы Великой Отечественной», никто не задумался прежде всего о фильме, открывающем новые пути к правде на экране.

От «Звезды» тянется нить к «Балладе о солдате», «Третьей ракете», «Живым и мертвым», «В бой идут одни «старики». А потом уже и к «Торпедоносцам», «Иди и смотри», хотя это будет и другой взгляд, и другая форма, и другая стилистика. В «Звезде» — налет «пацифизма», «абстрактного гуманизма», ненавистных в те годы, в ней вместо торжественно-победоносных шествий под знаменем великого Сталина возврат к человеческим ценностям.

...Мы еще толком не успели разглядеть этих людей, они ушли на задание и погибли. Между их командиром и радисткой намечалось что-то похожее на любовные отношения, но ничему не суждено осуществиться. «Звезда» выполнила свой долг до конца, «...закатилась и погасла» (Э. Казакевич).

Обыкновенная, ничем не знаменитая операция, одна из многочисленных, прокладывающих путь к Победе. И она, конечно, забылась, стерлась. Лишь немногие, наверно, вспомнят: дескать, вот был такой Мамочкин, хороший мужик, какие песни пел... и Травкин, командир его...

Забылся и фильм А. Иванова. Устарел во многом, создавался как-никак в эпоху всеохватывающей несвободы. Но «Звезда» все же вырвалась из тисков тоталитарного искусства. И она жива. Не стоит ее забывать.

«Тяжко, товарищи!»

Обсуждение фильма «Мир входящему»

1960-й кинематографический год ознаменовался выпуском нескольких выдающихся фильмов. Среди них были «Неотправленное письмо» и «Мир входящему». Оба стали событием в культурной жизни тех лет, вызвали долгие споры, нередко отмеченные горячностью и ожесточением,— и оба столкнулись с жестким неприятием в официальных инстанциях. Выражая их мнение, министр культуры Е. Фурцева, ведавшая тогда и «важнейшим из искусств», недвусмысленно дала понять, что не может быть одобрено и допущено изображение на экране жизненной правды, выходящее за пределы нормативно отмеренного и циркулярно дозволенного. Это в равной степени относилось к современности и к периоду Великой Отечественной войны, причем попытка показать войну более правдиво, чем раньше, вызывала у бюрократии еще большее негодование и порождала грозные политические обвинения — в антипатриотизме, в стремлении опорочить советского солдата-освободителя, принизить подвиг советского народа, бросить тень на авторитет Советской Армии и поставить под сомнение ее вклад в разгром врага всего прогрессивного человечества.

9 декабря 1960 года фильм А. Алова и В. Наумова, высоко оцененный «Мосфильмом», обсуждал Художественный совет по кинематографии Министерства культуры СССР. Вот фрагменты из стенограммы (ЦГАЛИ, ф. 2329, оп. 12, ед. хр. 82, лл. 62—76). Они свидетельствуют о том, что в плену лживых догм находились, увы, и многие кинематографисты.

В. Головня. [...] Картина подкупает тем, что ее делали несомненно талантливые люди, что они остро чувствуют кинематографическую форму, что они смело пытаются решить какие-то вопросы. Вот, собственно, и все, что можно сказать, с моей точки зрения, положительного об этом фильме.

Я знаю постановщиков фильма товарищей Алова и Наумова с их студенческих времен, я их ценю и уважаю, и именно потому, что я их уважаю и считаю талантливыми людьми, я позволю себе сказать резкие вещи в их адрес. Я уверен в том, что лучшая поддержка молодого творческого работника — это принципиальная товарищеская критика его недостатков, и сколько бы отдельные товарищи ни говорили, что нужно бережно подходить к этому фильму и его авторам — я в этом вижу желание уйти от острой критики тех больших недостатков, которые есть в фильме. Я за то, чтобы мы наших молодых коллег не захваливали, а когда нужно, критиковали и учили иногда сурово, но всегда объективно, по-товарищески, поддерживая их, помогая им, не лишая их желания дерзать и впредь.

Картина «Мир входящему» оставила у меня тяжелое впечатление. После того как я ее посмотрел, я три дня был выбит из колеи. В чем-то картина меня обидела как человека и гражданина своей родины.

Я тоже был на войне, правда, недолго, первые полтора года. Я видел людей в разных условиях фронтовой обстановки. И не думаю, чтобы надо было так нагнетать некоторые внешние, может быть, на первый взгляд яркие детали и острые характеристики, какими полна картина, ибо это количество перешло, с моей точки зрения, в совсем иное качество. Советские люди выглядят в картине грубо и натуралистично. Они некрасивые, а порой и отталкивающие. Мы знаем, что люди из боя выходят в тяжелом виде, и тут не до красоты. Но наши люди и на войне часто бывали прекрасны, когда ими руководил высокий патриотизм и отрешенность от личного благополучия во имя Родины. Ведь натуралистические подробности совсем не нужны для того, чтобы рассказать о силе и красоте советского воина, который освободил пол-Европы. [...]

Мне кажется, что вы допустили большой просчет и большую ошибку. Увлекшись формой, вы не подумали и совсем прошли мимо темы дружбы и мира между народами, мимо темы новой Германии. Ведь новая Германия родилась не после войны, она начала зарождаться в недрах старой фашистской Германии. Передовые силы Германии были разгромлены, но не сломлены до конца Гитлером.

Мы знаем мужественных борцов против гитлеризма, коммунистов, антифашистов, которые закладывали основу новой Германии.

Может быть, надо было, рассказывая о последних часах войны, хоть намеком сказать и об этом.

А как показан у вас германский народ? Ведь, кроме фашистов, есть германский народ. Германский народ, по-моему, у вас показан плохо, неправильно. Он у вас представлен женщиной — она безлика, главным образом показаны ее физиологические страдания. Вдобавок она напугана внешностью советских солдат. И есть чего пугаться. Страшные, небритые, грязные люди. Я считаю, что вы допустили серьезную ошибку. [...] Стремление к острой форме превратилось в самоцель. Нам не нужны бледные немощные кадры, но форма должна быть адекватна содержанию. Содержание — примат над формой.

По поводу концовки. Внешне она здорово придумана. Но если проанализировать, то эпизод этот глубоко неправильный. Если бы этим фонтанчиком новорожденный немец поливал остатки свастики или фашистские регалии,— это еще так-сяк, но это делается на советское оружие. (*В. Наумов: Этот фонтанчик на немецкое оружие.*) А я как зритель воспринял не так. Значит, у вас опять просчет. Все, с кем я говорил, воспринимают так: советский госпиталь, известно, что остались только ходячие (слабые эвакуированы), ходячие, как правило, не расстаются с оружием. Значит, в кадре советское оружие, и весь эпизод прозвучал кощунственно. [...]

М. Донской. [...] Здесь дело связано с очень большим вопросом, который Екатерина Алексеевна [Фурцева], мне кажется, правильно ставит. Екатерина Алексеевна ставит вопрос так: «Вы говорите, что есть ошибки у молодых людей. Не только у этих. А что вы делаете? Вы, старшие?»

Правильный вопрос, и к нам правильная претензия, к старшим. Но я беру на себя смелость сказать: а разве старшие не указывали на их ошибки? Я утверждаю, что и Ромм, и Юткевич, и Герасимов, и Козинцев, и целый ряд других товарищей, которые занимаются воспитанием, указывали на ошибки. Я тогда дрался с ними в кровь. Они в одной своей картине («Павел Корчагин») показали много грязи, страданий. Я сказал, что это неверно сделано. Через некоторое время они пришли и говорят: посмотрите один эпизод. Оказывается, они сняли антидонской эпизод: двух человек положили под шинелью, сверху капает, грязь вокруг, а один говорит: «Найдутся же гады, которые скажут, что так не было». Это значит, я — гад! (*Смех.*) Мы действительно всем сердцем с ними деремся, но это честная драка.

Е. Фурцева. Не все дерутся, и не только не дерутся, а какие-то призывы бросают, я не знаю, кому: «Отстаивать картину надо, надо картину защищать». Уважаемый товарищ Рошаль! Как вы, серьезный человек, такой большой, и как вы расточали свои поклоны, реверансы. Вы так беспощадно убивали их своей лестью... (*Г. Рошаль: Мне нравится картина.*) Я хочу вам сказать — может нравиться вещь, не спорю, есть что производит впечатление в картине. Но потом человек думает о чем-то. Если высказал один «да», а другой — «нет», так человек, который сказал «да», должен подумать, на правильных ли позициях он стоит, тем более если он отвечает за сказанное. Зритель может принять и может не принять. Но это говорят их воспитатели, что́ именно они несут в кино. Поэтому они не имеют права по первому впечатлению выдавать вещь за шедевр. Один раз посмотрите, второй раз посмотрите, и если есть замечания, третий раз посмотрите, и тогда вы скажите, что вы ошиблись, что это не так. Я бы на месте этих молодых людей сказала: «Товарищи, чему вы нас научите? Куда мы попали — в Художественный совет «Мосфильма» или в институт благородных девиц?» Они не требуют, чтобы им сказали, что это шедевр. Нельзя такие эпитеты давать картине, которую народ еще не видел. И сейчас какое положение? Кому-то картина нравится, кому-то не нравится. А молодых людей это травмирует. Кто же прав, в конце концов, Рошаль или другие?

Г. Рошаль. Если вы читали мою стенограмму, то я не все хвалил. (*Шум в зале. Смех.*) Это совсем не смешно. Что я говорил? Я говорил, что после последних картин мне было очень радостно увидеть эту работу Алова и Наумова. Я указал, что сценарий, который я далеко не хвалил, слабее картины. Я сказал, что картина удалась гораздо лучше, чем сценарий, и указал также на те моменты, которые мне не очень нравятся. Я и сейчас, все обдумав, считаю, что эта картина интересная.

Е. Фурцева. Вы художник, и я хочу вам задать вопрос. Вы говорите, что эта картина хорошо смотрится, а почему вы не подумаете о том, как она скажется на советском народе? Почему вы не подумаете о том, что советский человек, воевавший, встанет против этой картины? Ведь люди в картине неполноценные, люди приниженные, люди настолько звероподобные, ни одной светлой личности нет в картине.

Г. Рошаль. Я беру все на себя. Я считал, что люди красавцы, что это одна из самых гуманистичных картин, и даже с некоторыми

переборами мне показалось, что она гуманистична. И этот мальчик, кажущийся таким недоделанным, потом он такой прелестный. И этот контуженный...

Е. Фурцева. Мы с вами будем спорить. Вы одной точки зрения придерживаетесь, я — другой. Надо созвать военную аудиторию. Народ, который воевал, не позволит никому топтать свой патриотизм. Советский человек не желает, чтобы загрязнили его красивую, чистую душу. Почитайте Суворова, Кутузова. Силища-то какая русских полчищ! Но русский человек, идя на смерть, бросаясь под танк, всегда оправится, почистится перед смертью. Ведь несколько лет русский человек себе одежду на смерть подбирает, да самую лучшую и чистую. Он хочет умереть в чистой рубахе. Вот о чем идет речь. [...]

А в этой картине «Мир входящему»? Шофер — это юродивый. Играет его уважаемый, чудесный актер Авдюшко[1]. Ведь надо иметь адское терпение, чтобы в десяти частях не вымолвить ни одного слова. Был, наверное, такой случай. И майор такой был. Но разве может искусство, обобщающее образы наших командиров, вывести их в таком майоре? Я не против актера — он замечательный. Но ведь все подано так, чтобы возненавидеть этого командира, до мельчайших деталей.

Я хочу, чтобы вы поняли, что я ничего не имею против этих товарищей, молодых или среднего возраста. Все это талантливые ребята. Я вчера вместо отдыха второй раз с ними беседовала и могла бы еще часами говорить. Но страшно обидно, что их труд пропадает даром. Но я даю вам слово — посмотрит аудитория и заявит протест. Имейте это в виду. Заявят протест те, кто воевал. Нельзя ведь так. Майор — это обобщающий образ наших командиров. Это люди человечные, это люди, которые выиграли мировое сражение. Ведь немцы, чтобы со своих национальных позиций показать Советскую армию, как они ее понимают, обязательно покажут такие персонажи, таких отталкивающих азиатов. Мне наш посол Первухин говорил, что немцы делали советских людей такими держимордами, такими грубыми азиатами. Немцы сделали несколько таких картин. Посол рассказывает, что он пошел в Политбюро и поставил вопрос, что немыслимо такие картины выпускать на экран, и немцы приняли решение не выпускать. Воевали чудесные, духовно богатые люди, и они главной целью и поставили именно таких людей вывести. Идея великолепная — гуманизм. Но, наряду с этим, вдруг такие люди.

Но в искусстве чувство меры, товарищи, это все. Нет его — все идет прахом. И вот они это чувство меры не сохранили. И были, наверное, такие люди. Но были люди, которых мы должны сейчас показывать, а не скрывать их. И глупо делать как можно больше уродливого внешне, чтобы раскрыть более сильно внутренние качества. Разве это мыслимо... Чернышевский говорил: «Человек должен быть и душой, и лицом красив».

Как же так... Неприятно же смотреть... Что же это такое... если перед вами два часа грязные люди... замасленные...

Я волнуюсь — не потому, что говорю, а за то, о чем говорю.

Тяжко, товарищи!

М. Донской. Я правильно в начале и говорил, что самое драгоценное у нас, что и министр сам тоже волнуется — и это очень хорошее волнение. Это не административный восторг. Это для нас важно.

Вот вы ставили вопрос о воспитании. Мы считаем, что эта молодежь — наша надежда, и очень хорошо, что вы так считаете. Но вот я говорю, что я плакал на картине, но и говорил: зачем вы такую армию делаете, говорил и о сцене на мосту, где чудный молодой человек обцеловывает девушку, как в последних американских, главным образом даже французских картинах. Это уже как Бергман. А разве не благороднее было бы сделать то же самое: за подвиг девушки он склонил бы голову и поцеловал руку. [...]

Мне кажется, что от последнего кадра, о котором говорили здесь, не так просто отделаться — не надо смотреть и не надо искать, как уважаемый Владимир Николаевич [Головня] смотрел: какое это оружие? [...]

Никита Сергеевич Хрущев сказал: давайте выбросим все оружие в море, чтобы не было никакого оружия. Война не является антитезой мира. Мир это есть нормальное состояние общества, и никакой антитезы не существует. Вот как каждый элементарно знающий марксизм человек может рассуждать.

●

В результате, как известно, картину «Мир входящему» пришлось переделывать, что отнюдь не пошло ей на пользу, о чем потом на студии при приемке новой редакции с грустью говорил М. И. Ромм, и, думается, не без сердечной боли он подписывал нижеследующее заключение (ЦГАЛИ, ф. 2453, оп. 4, ед. хр. 1116, лл. 2—4):

---

[1] Фурцева, видимо, оговаривается: В. Авдюшко играл роль немого солдата Ямщикова, а не шофера.

Заключение по фильму «Мир входящему»

31 марта 1961 года Третьим творческим объединением киностудии «Мосфильм» завершена работа над второй редакцией черно-белого художественного фильма «Мир входящему», поставленного режиссерами А. Аловым и В. Наумовым по сценарию, написанному ими совместно с драматургом Л. Зориным.

История создания этой картины оказалась сложной и нелегкой.

Первый вариант фильма, законченный производством в сентябре 1960 года, широко обсуждался в Министерстве культуры СССР, на заседаниях художественного совета Третьего творческого объединения киностудии «Мосфильм», а также на ряде общественных просмотров.

Участники обсуждений отмечали высокие художественные достоинства картины, талантливую работу режиссеров, актеров, оператора, смелость творческих поисков.

Вместе с тем в адрес фильма был высказан ряд серьезных критических замечаний и пожеланий.

Внимательно разобравшись в существе критических замечаний, авторы фильма продолжили работу над ним и внесли в картину существенные исправления.

Главным образом они сводились к тому, чтобы на примере одного, казалось бы, незначительного эпизода, происшедшего в последний день Великой Отечественной войны, показать зрителям образ Советской Армии — армии-освободительницы, армии могучей, дисциплинированной, непобедимой.

В связи с этим в начале фильма использованы подлинные документальные кадры кинолетописи Великой Отечественной войны, демонстрирующие великую мощь Советской Армии, героизм и мужество советских воинов.

Заново был переснят объект «Командный пункт батальона». В новой трактовке майор — командир батальона предстал перед зрителями умным, образованным офицером, отзывчивым, внимательным к подчиненным, глубоко человечным. Наряду с этим в картину введена новая сцена встречи Ивлева и Рукавицына с генералом, которая также подчеркивает высокую культурность, глубокую человечность командиров Советской Армии, их тесную связь с рядовыми бойцами, с советским народом.

Одновременно путем серьезной монтажно-редакторской работы осуществив сокращение некоторых сцен и эпизодов, а также исправления диалога и дикторского текста, авторы фильма добились более точного осмысления основной сюжетной ситуации — истории спасения советскими солдатами немецкой женщины.

В результате большой работы, а также благодаря ряду интересных режиссерских находок и талантливой игре актеров В. Авдюшко, С. Хитрова, А. Демьяненко — создан взволнованный, романтический фильм.

Герои фильма — советские солдаты и офицеры одухотворены великими идеями социалистического гуманизма.

К сожалению, фильм и сейчас не свободен от ряда недостатков. В нем есть некоторая надуманность сюжетной ситуации. Осталось в фильме излишне много ненастья не только в погоде, но и в поведении героев.

Но и при наличии отмеченных недостатков фильм «Мир входящему» является значительным произведением советской кинематографии и заслуживает высокой оценки.

Председатель худсовета Третьего творческого объединения *М. Ромм*

И. о. директора Третьего творческого объединения *С. Саврасов*

21 июня 1961 г.

Публикацию подготовил В. Покровский



«Мир входящему»
Фото Б. Балдина

Киносоюз и кинопроцесс

А. Хржановский

Кто на «ринге»?

Для того чтобы понять и оценить все достижения и просчеты нынешнего руководства СК, необходимо сообразовать реальную картину нашей кинематографической действительности с теми задачами и посулами, которые декларировались во время V съезда и сразу после него.

Одна из главных задач формулировалась примерно так: преградить дорогу необозримому потоку серых фильмов, обеспечить безусловную поддержку всему по-настоящему талантливому. С этой целью была предложена так называемая новая модель переустройства нашего дела, основным условием, которой должна стать — на основе демократии — полная самостоятельность объединений (студий). Но подлинная демократия предполагает определенный уровень гражданской и человеческой культуры, то есть то, что так тщательно искоренялось в нашем обществе на протяжении многих десятилетий. Мы достаточно насмотрелись на то, как управляет государством кухарка или куафер. И натерпелись вдосталь. Что же получилось на практике? Если судить по студии, на которой я работаю,— ничего хорошего. Выясняется, что самостоятельность объединений,— псевдодемократия при дефиците производительных сил и производственных мощностей — это идеальный инструмент для подавления таланта, его изоляции. К примеру: ни один из действительно талантливых молодых выпускников Высших режиссерских курсов так и не прижился на нашей студии. Для них не нашлось места. Несмотря на то что некоторые из них буквально выручили студию тем, что предоставили в ее распоряжение (в «уплату» за возможность сделать незначительные производственные доработки) очень интересные курсовые работы.

Зато бурным цветом расцветают полупрофессиональные и вовсе непрофессиональные как в смысле подготовки, так и в смысле врожденных творческих способностей, специалисты работать «на подхвате», браться за любое дело, лишь бы оно сулило студии дешевую и производственно удобную жизнь.

Все мы, каждый из нас, занимаясь кинематографом, играем каждый в свою игру.

По новой модели «на ринг приглашаются» все участники с равными, казалось бы, правами и возможностями. Только «незначительная» подробность заключается в том, что одни играют в шахматы, в другие — боксируют, да еще отнюдь не в наилегчайшем весе.

Наш союз как инициатор и разработчик модели, мне кажется, повинен в этой свалке. Надо бы все-таки определиться в принципиальных позициях, причем не только на бумаге, но и на деле.

На одном из заседаний секретариата, на котором мне довелось присутство-

вать, я слышал от одного из наших нынешних вождей: союз не будет вмешиваться в ваши дела, мы не будем командовать искусством. В этой отговорке я увидел отражение той тотальной безответственности, которая довела нашу страну во всех отраслях ее хозяйства до «зияющих высот».

Согласен: командовать культурой не надо. Но ее надо строить, а не пускать этот процесс на самотек.

Чтобы союзу не превратиться в вульгарную профсоюзную организацию, необходимо, мне кажется, его руководителям позаботиться об институтах, которые взяли бы на себя заботу о моральных и производственных гарантиях для некоммерческого кино (в тех случаях, разумеется, когда это кино обещает быть явлением искусства). Много лет мы слышим (и даже читаем в постановлении Совмина) об экспериментальной студии СК СССР. Но что это такое, каков должен быть ее статус, каково может быть ее финансовое и производственное обеспечение — об этом никто из деклараторов не удосужился даже заикнуться.

Мне кажется также, что союз мог бы выступить в качестве учредителя (одного из них) — киноакадемии, потребность в которой для нашего маловысококультурного киноискусства становится все актуальней.

Наконец, несколько слов о том, как я себе представляю взаимные права и обязанности руководителей союза и его рядовых членов.

Разбирая архив моего старшего друга, замечательного артиста Эраста Гарина, я нашел такой ответ на вопрос одной анкеты: «В своем нынешнем состоянии оргкомитет союза никому не нужен, ибо он превратился в самое себя обслуживающую группу». Это было написано четверть века назад.

Я далек от информации о способе существования руководителей нашего союза. Но правильнее было бы сказать, что они далеки от меня, как и от каждого рядового его члена. Вот уж воистину «страшно далеки они от народа». Разве каждый из секретарей не должен периодически отчитываться перед теми десятками и сотнями членов союза, которые делегировали его поначалу на съезд, а потом — в правление? Разве не должен прислушиваться к их мнениям и советам?

Ощущение бесконтрольности существования дает, мне кажется, любому из секретарей широкие возможности для того, чтобы не делать ничего либо делать что-либо мало согласующееся с интересами дела.

И вот, глядя на все это, я нахожу, наконец, ответ на вопрос, мучивший меня в течение многих и многих лет.

Вопрос этот таков: отчего же так пассивны избиратели в странах развитых демократий (западных, то есть)? Отчего они не спешат спозаранку со своими бюллетенями к избирательным урнам? Отчего это они позволяют себе не очень-то волноваться из-за того, кого у них выберут в президенты, кто станет главой правительства?

В развитом, правовом государстве сама система исключает (во всяком случае, пытается исключить) любые злоупотребления властью.

Постоянная отчетность перед избирателями (то бишь перед неруководящими членами союза).

Постоянный контроль с их стороны. И не по специальным просьбам, а в порядке вещей. С четко установленной регулярностью.

Скажем, информационные бюллетени о заседаниях секретариата (а лучше — стенограммы) должны рассылаться на все киностудии.

Первый секретарь союза должен занимать эту должность не весь срок — от съезда до съезда — а максимум половину срока.

Ротация секретарей должна происходить, на мой взгляд, того чаще — каждый год-полтора (разумеется, с возможностью зарекомендовавших себя с лучшей стороны — быть избранными повторно).

Только таким образом, мне кажется, можно не только повысить ответственность каждого из членов будущего секретариата, но и сделать эту ответственность конкретной.

Андрей Разумовский

Время и деньги

Мы живем в удивительное время. Тот, кто хочет и может работать, считаю, сегодня может реально использовать свои способности. Я должен сразу сказать, что за эти полтора года стал счастливым человеком. Мы создали свое дело, свою студию, становимся истинными хозяевами.

Я представляю студию «Фора-фильм» Экспериментального творческого центра при Мосгорисполкоме. Это одна из немногочисленных киностудий страны, работающих вне системы Госкино, что дает неоценимые преимущества, но и создает определенные трудности.

Прежде всего, мы живем в условиях реальной творческой и экономической независимости. Наши взаимоотношения с вышестоящими организациями выражены в одном и только в одном: раз и навсегда установлены нормативы налоговых платежей. Так и должно быть в цивилизованной стране и, в частности, в кинопроизводстве. Мосгорисполком рассудил действительно мудро: хотите делать кино, значит, сделайте все, чтобы не разориться. Разоритесь — никто вам не поможет. Сумеете заработать — платите за предоставленное право зарабатывать. Мы сами составляем планы, сами устанавливаем сроки сдачи кинофильмов, сами их финансируем. Мы не ограничены особыми нормативными актами, которые заставляли бы нас расходовать средства по установленным кем-либо искусственным законам. У нас один критерий: максимально рационально расходовать свои средства. То есть мы памятуем о том, что наши преимущества и наши трудности — суть одно и то же. Это работа в экономической среде, где все заработанные деньги, за вычетом налогов, в нашем полном распоряжении и никто их у нас не отнимет.

На студию приносят сценарий. Мы сами, всего несколько человек — правление студии,— прикидываем, насколько он интересен, нужен ли он нам, принесет ли доход и т. д. Заключаем договор с режиссером и директором и далее предоставляем им полную творческую свободу. Они совершенно самостоятельны в формировании съемочной группы, и решении творческих проблем. Единственное, что мы с ними оговариваем — срок сдачи фильма, сумму денег, отпущенную на него, метраж и срок съемочного периода.

Если мы чувствуем, что не угадали достаточно точно режиссера,— все равно мы не бьем его по рукам, не перекрываем финансирование, не навязываем решений. Свободный человек все равно сделает работу лучше, чем марионетка.

Как показала практика, съемочный период на студии «Фора-фильм» длится от шести до восьми недель. Правда, должен сразу оговориться, что у нас шестидневная рабочая неделя и ненормированный рабочий день. И второе важное наблюдение — себестоимость наших кинокартин значительно ниже, чем на любой государственной студии. И это несмотря на то, что гонорары наши несколько выше, ближе к оплате по труду.

У нас все время боятся доверять людям — думают, что они сразу начнут воровать. Люди, воспитанные старой системой, приучались к припискам, обману. Такие инциденты бывали и у нас. Но

заинтересованные в работе остаются с нами, они избавляются от комплекса временщиков. У нас в руках живые, реальные деньги, и мы их доверяем нашим работникам.

Итак, чего мы добились?

Мы сняли три фильма, шесть — в производстве и восемь готовятся к запуску. Главное — нам удалось возродить некогда существовавший на киностудии и в театрах, но ныне утраченный моральный климат, дающий ощущение единой семьи. Вся группа работает на результат, то есть на режиссера, от которого зависит качество фильма. Мы стараемся по возможности избавить от бытовых неурядиц каждого члена нашего коллектива. Как я уже говорил, нашим сотрудникам приходится работать больше, но это компенсируется такой оплатой труда, при которой человек избавлен от необходимости искать дополнительные заработки и отвлекаться от главного дела. Иногда и сделать-то надо совсем немного. Например, мы ввели бесплатное питание во время съемочного периода. И отдача от этого огромная. Почему не сделать так на всех студиях — я не понимаю.

Таковы вкратце наши преимущества. Теперь о трудностях.

«Фора-фильм» — студия молодая, и у нас пока нет своей производственной базы, нет своих материалов. Все это мы вынуждены покупать или арендовать по договорным ценам. И тут мы столкнулись с явлением, которое иначе как «государственный рэкет» я охарактеризовать не могу. Государственные киностудии и прочие организации, в которые мы вынуждены обращаться, буквально дерут с нас по три шкуры, больше, чем любые кооперативы. Чтобы не быть голословным, приведу пример. Киностудия «Мосфильм» за все услуги берет с нас на 75 процентов дороже государственных расценок да еще проценты с проката. Мы готовы на договорные отношения, но они должны быть взаимовыгодными.

Хозрасчетные студии часто упрекают в том, что они стремятся подменить искусство коммерцией. Во-первых, почему одно должно исключать другое? У так называемого коммерческого кино есть свой зритель, и, следовательно, оно необходимо.

Во-вторых, убыточного кино, по моему глубочайшему убеждению, не должно быть. Кинорынок в стране пока еще огромен, и надо только умело с ним работать.

Выход из этой ситуации один — создание альтернативного проката. Каждая студия должна иметь право сделать такой фильм, который она считает необходимым сделать, и каждый фильм должен выходить на экран. По-моему, совершенно естественно, что каждое объединение должно само выбирать путь, решать, какое кино ему делать — коммерческое, элитарное или еще какое-то.

Что касается нашей студии, то мы будем сочетать оба направления. Мы беремся за коммерческие картины, но параллельно с ними снимаем некоммерческие, предоставляем художникам право на эксперимент.

Напомню, что первой нашей работой была художественно-публицистическая лента «Александр Галич. Изгнание». Причем с самого начала мы понимали, что рассчитана она не на самого широкого зрителя и, стало быть, больших доходов не принесет. Но это была марка «Форы-фильм», ее лицо. Сейчас совместно с киностудией имени Горького мы делаем фильм по Р. Брэдбери. Режиссеры фильма — выпускники ВГИКа. Картина, как нам кажется, получается интересной, хотя, безусловно, доля риска есть, и немалая.

Мы считаем возможным и должным часть своих доходов выделять на благотворительные цели. Студия «Фора-фильм» была одним из основателей фонда «Спасите наших детей от наркотиков», одним из создателей АСК.

В ближайшее время мы открываем в Ленинском районе Москвы Центр эстетического воспитания школьников. Никаких доходов от этого центра «Фора-фильм» получать не будет, будет только вкладывать деньги в воспитание детей. Мы планируем создание премиального фонда — сможем присуждать

собственные премии за достижения в области киноискусства, выплачивать стипендии наиболее одаренным студентам ВГИКа.

Планы у нас немалые. Мы считаем, что наш путь — один из выходов из тяжелой ситуации, в которую попал наш кинематограф. Наше видение будущего — это не разрушение Госкино, а разрушение монополии Госкино, лишение Госкино права подменять собой государство и общество в сфере кинопроизводства.

Наш призыв ко всем — создание и всемерное развитие независимых студий. Ведь монополия, как известно, неизбежно ведет к загниванию. Давайте жить дружно, мирно сосуществовать. Предлагаем создать альтернативную организацию — Ассоциацию независимых студий. Союз кинематографистов может стать ее полноправным членом. Ассоциация должна добиться для всех входящих в нее студий следующих прав: право на фонды, право на собственные прокатные удостоверения своим фильмам, свой независимый прокат. В противовес госзаказу ассоциация сможет предложить добровольное объединение капиталов для осуществления больших проектов. Высокий статус такой ассоциации позволил бы нам всем более уверенно сотрудничать на мировом рынке. Ассоциация и развитие независимых студий позволят нам стать на путь честной борьбы, которая и должна сформировать нормальный кинорынок.

Хочу еще несколько слов добавить к вышесказанному. По натуре я — Обломов. Больше всего в жизни люблю сидеть в мягком кресле и рассуждать о смысле жизни. Но сейчас такое время, что грех не проявить себя в нем.

В поисках новых ценностей

Елена Стишова. Наша задача на этот раз много сложнее, чем в предыдущий, когда мы проводили первый редакционный «круглый стол»[1].

Год назад круг фильмов и явлений кинопроцесса был репрезентативней. По крайней мере, так казалось. Была «Маленькая Вера» как лидер кинематографа перестройки, была плеяда картин, связанных с перестроечными процессами в обществе, с вышедшей из подполья молодежной субкультурой. Появилось «Холодное лето пятьдесят третьего» — первая ласточка жанрового кино. Авторский кинематограф, представленный такими лентами, как «Черный монах», «Господин оформитель», «Зеркало для героя», «Дни затмения», «Наблюдатель», тоже давал повод для серьезных дискуссий. Документалистика была прямо-таки сенсационной — вспомним хотя бы «Исповедь. Хронику отчуждения», первые антикультовые ленты. Наконец, важное место в кинопроцессе занимали фильмы, снятые с «полки».

Да и градус общественной эйфории был настолько высок, что сама эта эйфория создавала иллюзию некоей новой структуры, уже возникшей в киноискусстве. Во всяком случае, было ощущение вектора, направления развития, и кое-кто из критиков на этом основании отвергал существование в нашем кино кризиса.

Понятие «кризис» в том нашем разговоре употреблялось как конструктивное. Мол, кинопроцесс развивается нормально, по классической схеме: упадок — преодоление — развитие — подъем и т. д.

Сегодня ситуация наглядно осложнилась. Спорить, есть кризис или нет, уже не приходится. Впору говорить о катастрофе — по крайней мере, именно этим словом, никаким другим, только и можно определить то, что происходит в прокате,— именно здесь фильм встречается со зрителем. Помимо личных впечатлений хочу сослаться на статью Д. Дондурея «Не в деньгах счастье?» и на опубликованные в одном блоке с ней интервью автора с руководителями прокатных организаций страны[2].

Неконкурентоспособность отечественных фильмов на внутреннем рынке явлена с леденящей душу очевидностью. На мой взгляд, это и есть фундаментальный фактор кинопроцесса, открывающего последнее десятилетие века. Таков финал семидесятилетнего пути развития советского кино, таков, если хотите, результат насильственной идеологизации культуры.

Специфика прошлого года, как мне представляется, состоит в обострении загнанных внутрь болезней кинопроизводства и киноискусства. Случайно ли, что в минувшем году на экранах практически не было работ, являющих собой некую самоценную художественную реальность, подлежащую поэтическому, а не публицистическому анализу?

Опасный симптом. На фоне эскалации жанрового кино,— а мы к этому приговорены всем ходом культурного процесса, альтернативы у советского кино нет, если оно хочет выжить,— на фоне агрессивных нападок на авторское кино как на элитарное и антинародное ощутимое уменьшение удельного веса авторских фильмов в репертуаре должно быть нами оценено со всей доступ-

[1] См.: «Искусство кино», 1989, № 2.

[2] См.: «Искусство кино», 1989, № 10.



ной сегодняшней кинокритике объективностью.

Вчера мы были внеэкономическим государством, жили в ситуации внежанрового кинематографа, пренебрегая интересами и потребностями широкой публики, обреченной с младенчества и до седых волос на «проблемное» кино. Сегодня мы кинулись в другую крайность и готовы всю кинопродукцию сделать исключительно развлекательной, шоковой, эпатажной. Хотя давно известно: параллельное присутствие в кинорепертуаре высоких и низких жанров — единственно выгодная экономическая политика в кино.

И вечно у нас так — из огня да в полымя. Было время, когда массовый успех третировался как заигрывание со зрителем, теперь крайне непопулярен авторский интеллектуальный кинематограф. Наше неизжитое рабство, отсутствие внутренней свободы, агрессивность продолжают питать кинопроцесс. И, соответственно, кинопоток.

Всего два примера — как информация к размышлению.

После «Зеркала для героя» В. Хотиненко «перестроился» и снял «СВ. Спальный вагон». После авторского фильма снял жанр. Почему бы и нет? Прекрасно, когда художник владеет разными палитрами. Правда, на мой вкус, «СВ» — неудача режиссера. И, увы, не из того ряда талантливых неудач, из которых вырастает следующая победа. Даже если В. Хотиненко заработает на этом своем опусе деньги на постановку некоммерческого фильма, боюсь, обретенный опыт не пойдет ему впрок. Ибо, по словам покойного Натана Эйдельмана, цинизм страшнее для художника, чем деспотия.

Ст. Говорухин, борец с элитарным кино и радетель за народ, за зрителя, тоже «перестроился». В том смысле, что изменил своему зрителю. «Брызги шампанского» — это смена жанра и смена героя. Будто Жеглов поменялся местами со своим напарником и подчиненным, сыгранным В. Конкиным в знаменитом телесериале «Место встречи изменить нельзя». Я бы прислушалась к Ст. Говорухину, чье социальное чутье не раз приносило ему как режиссеру и сценаристу огромный успех: может быть, именно такой, решительно «голубой» герой, как лейтенант Володька из фильма, и нужен сегодня публике?

Однако коммерческий успех «Брызгов шампанского» не выше, чем элитарнейшей «Жены керосинщика». Впервые за всю свою кинокарьеру Ст. Говорухин оказался «в мизере». В чем же дело? Невинность соблюсти и капитал приобрести — эта задача оказалась непосильной даже для такого аса, как автор «Места встречи...». Добавки «проблемности» — они-то и погубили, как мне кажется, положенный в основу фильма простодушный мелодраматический сюжет о любовных приключениях молодого человека — именно в этом направлении адаптируется на экране повесть В. Кондратьева «Отпуск по ранению». А драма войны, близость смерти, инвалиды, вдовы, сироты, пусть это и существует на экране лишь назывно, в данном контексте только мешает зрителю, только раздражает его.

Сегодняшний репертуар мало радует сердце критика — о зрителе я уже не говорю. Фильмов, о которых хочется думать, на круг не так уж и мало, если равняться на мерки застоя. «Астенический синдром», «Смиренное кладбище», «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви», «Бумажные глаза Пришвина», «Оно», «Посети-

тель музея»... Но если ориентироваться на уровень великой кинематографической державы, каковой мы себя считаем, то становится не по себе.

Однако при очевидной товарной бедности современный кинопроцесс необыкновенно напряжен. Происходит смена ценностей. Ломка идет со скрежетом зубовным — иной раз кажется, что скрежет этот звучит в ушах.

С верхней точки обзора, философски, так сказать, понятно, что происходит. Старые, идеологизированные структуры разрушены. На полную катушку они уже не работают, но следы их очень глубоки в коллективной психике. Художественное мышление честно пытается освоить новые структуры, но движется по привычному следу. Прежние, официозные ценности отменены, а новые приоритеты вечных ценностей над классовыми, увы, все еще только декларируются. Это состояние и фиксирует кинопоток.

В фильме «И вся любовь» (сценарий С. Бодрова, И. Васильевой, постановка А. Васильева, «Мосфильм») переосмыслен излюбленный советский миф о знатной колхознице. Здесь он трактуется не как возвышение, а как разрушение, даже расчеловечивание личности. Но морфологически картина воспроизводит то самое «проблемное» кино, против которого восстает.

В нашей культуре, равно как и в обыденном сознании, нет концепции добра и зла. Чего ж удивляться, что в нашем искусстве утеряно чувство аристотелевой меры, как заметил недавно профессор А. М. Панченко в одном из выступлений. Чтобы иметь это чувство, надо, как минимум, знать, что такое аристотелева поэтика — только тогда можно определяться по отношению к ней как к точке отсчета.

А то ведь что получается? Нынешний кинематограф подобен угрюмому медиуму, фокусирующему и отражающему подсознание общества. «Чую!» — вещает он и погружает зрителя в непроглядный мрак. А вокруг суетятся продавцы «опиума для народа» — у них под рукой дешевые транквилизаторы для подъема настроения публики. Начисто забыто, что кино еще и конструктивная сила, обладающая интеллектуальным и душевным потенциалом, мощным механизмом обратной связи.

На ТВ свое мнение о фильме «Беспредел» высказали обитатели колонии строгого режима, где эта картина снималась. Эксперты нашли картину поверхностной и внешней. Один из них заметил, что лента, тем не менее, может негативно повлиять на юристов, занятых по поручению Верховного Совета СССР коррекцией Уголовного кодекса.

Зэки понимают, что такое эффект воздействия кинематографа. А художники отказываются от интеллектуальной и нравственной ответственности в рамках собственного творчества. Вот проблема из тех, что уже поставлены обретенной свободой. Свободой от диктата Госкино, от цензурных ограничений. Социальный заказ сегодня исходит не от власть предержащих. Но исходит ли он от публики?

Поэтика разрешенной смелости на уровне «чернухи» и секса уже сложилась в комплекс неполноценности, в перестроечный конформизм. Парадоксально, но факт: хороший фильм, то есть фильм, о котором можно говорить по счету искусства, сегодня еще более незащищен, чем прежде, в дохозрасчетные времена.

Причины подобного явления опять-таки надо искать в заэкранном пространстве. Вся наша культурная ситуация, откристаллизовавшаяся в годы застоя, работает против советского кино. Рейтинг его продолжает падать.

Лев Карахан. Мы решили поговорить о кинопотоке. Но как-то сразу ушли от темы и начали обсуждать ситуацию в кино вообще. Наверное, это не случайно. Ведь кинопотока сейчас фактически нет.

Обычно под кинопотоком подразумевают фильмы среднего уровня, которые составляют основную массу кинопродукции. И не только сейчас, когда в муках рождается кинорынок, но и вчера и позавчера, когда само слово «рынок» было одиозным, дискуссии сводились, в сущности, к одному и тому же: средний уровень надо «повысить». Или, точнее,



сделать его более качественным, профессионально зрелым, жанрово выразительным и определенным. Правда, раньше все дружно заблуждались, полагая непреложными и универсальными критерии высокого искусства: на Владимира Рогового, к примеру, постановщика таких шлягеров, как «Офицеры» и «Несовершеннолетние» обрушивались с упреками, которые под силу вынести разве что фильмам Тарковского. Теперь все, как один, прозрели и осваивают специфические критерии стандартизованного коммерческого искусства, у которого свое особое качество и свои особые вершины: оказалось, что Говорухина, скажем, надо сравнивать не с Бергманом, а со Спилбергом, и дело пойдет на лад.

Но у нас все не славу богу: был предмет — не было подходящего метода, появился метод — исчез предмет. Кинопоток, который всегда был к нашим услугам — для пинков, битья, праведного гнева и прочих критических надобностей — и, казалось, пребудет вовеки, словно вдруг пересох, так и не дождавшись своего звездного часа. И в данный момент впору вести речь не о том, как кинопоток усовершенствовать, улучшить, а о том, куда он делся и когда, на каких условиях возможно его возрождение.

Дело, естественно, не в том, что мы вновь вступили в недоброй памяти времена малокартинья и, расправившись с балластом, выпускаем пять-шесть канонизированных фильмов-шедевров в год. Общий объем кинопродукции существенно не изменился, и фильмы среднего уровня по-прежнему составляют около 80 процентов (80—90 картин) ежегодного вала. Но эти ленты уже не являются кинопотоком, кинематографическим единством.

Еще в начале 80-х единство существовало. Румяные школьники студии имени Горького, неутомимые работяги «Мосфильма», самоотверженные колхозники студии имени Довженко и пытливые «ленфильмовские» интеллигенты говорили на одном языке и были героями вполне определенной, целостной, устойчивой на вид жизненной системы. И пока существовала эта система (в данном случае неважно, как ее называть — «развитым социализмом» или «эпохой застоя»), существовал и кинопоток, общность средних фильмов со своими стандартами, шкалой ценностей и даже образной органикой.

Перестройка, судя по всему, покончила с «развитым социализмом». Пока это, кажется, главное ее завоевание. Но сама по себе, не будучи новой стабильной жизненной системой, перестройка не могла послужить созданию нового социокультурного стандарта, стереотипа, которым только и живет, питается всякое усредненное общественное сознание и кинопоток в том числе.

Общая устремленность фильмов-середняков более не просматривается. На месте кинопотока лишь десятки оказавшихся на мели, разрозненных, никакими (пусть даже ложными) общими ценностями не связанных картин. В них есть лишь общность со знаком минус — разброд и шатание, потерянность, неспособность управиться с распадом прежних жизненных связей, создать какой бы то ни было целостный киномир и, наконец, испуг, следствие которого — вспышки экстремизма, иными словами, неадекватные обывательские реакции на хаос. Эти реакции могут выражаться и в бессмысленных, с художественной точки зрения, сценах насилия, и в топорной, не к месту эротике. Но и насилие, и эротика в данном случае связаны не с устой-

чивыми социальными установками (не конструктивны), как в западном кино, а лишь с озлобленностью обыденного сознания на отсутствие каких-либо установок.

Киномир может быть, конечно, построен и из обломков неприступной некогда крепости. Но это уже задача не для середняка, она не вписывается в естественные нормативы кинопотока. Даже среди избранных она по плечу далеко не всем. Тут нужен особый дар, особый режиссерский темперамент, нерв. В нашей ситуации, мне кажется, есть только два художника, которые сумели овладеть разбушевавшейся, вырвавшейся из берегов социальной стихией и создать целостные, внутренне устойчивые образные структуры, используя кризисный, эклектичный жизненный материал. Это Кира Муратова, запечатлевшая в «Астеническом синдроме» драму распада, и Сергей Соловьев, разыгравший в «Черной розе...» лихой фарс по нотам абсурдного, лишенного равновесия бытия. Можно назвать этот фарс и маразмом, коль скоро режиссеру картины так больше нравится. Но в любом случае ни художественная модель Муратовой, ни художественная модель Соловьева, хотя последний и старается всеми возможными способами заигрывать с массовым зрителем, не могут быть поставлены на поток и являются сугубо индивидуальными творческими решениями тупиковой ситуации, принятыми не в согласии с общепринятыми социальными установками, а на свой страх и риск.

Место кинопотока занимает сегодня видеопоток — по преимуществу американского производства. И роль этого видеопотока вовсе не ограничивается тем, что он удовлетворяет потребность в ярком, впечатляющем зрелище, развлечении. В настоящий момент он является крупнейшим импортером социальной стабильности, которая у нас в таком же дефиците, как мыло, порошок, мясо и т. д., и т. п. Потребность же массовой аудитории в символах социальной стабильности не менее, а может, и более велика, чем в мыле. В этом смысле американский видеопоток сегодня для нашей массовой аудитории почти как воздух. При этом надо учитывать, что если «железный занавес», наконец, откроется полностью и на Запад, в Америку, хлынет наш контрпоток — дешевая рабочая сила, социально-психологическая база для восприятия импортной, заемной стабильности как своей собственной значительно расширится. В этих условиях уже бытующая сейчас экстравагантная идея стать на время американской колонией (были же в конце концов варяги) представляется не такой уж безумной.

Мне, однако, не кажется безнадежным и путь обретения стабильности собственными силами на естественных, органичных для наших жизненных традиций основах. А значит, возможно и возрождение отечественного кинопотока, отвечающего насущным ожиданиям массовой аудитории. Вопрос только в том, каковы будут новые символы стабильности и каковы будут конкретные социальные установки, способные сформировать новый кинопоток. Будут ли они обеспечивать его конкурентоспособность, по крайней мере, на внутреннем свободном рынке? При масштабах нашего рынка этого было бы вполне достаточно.

Конечно, тут многое зависит от экономики, но многое и от общественного движения, которое способно предрешать сейчас развитие экономики, скажем, в ответе на вопрос о частной собственности. Что победит — трезвость и понимание естественных основ всякого человеческого общежития или в очередной раз политическая архаика и коммунистические предрассудки, которых за семьдесят лет накопилось немало?

Ответ, видимо, даст центр — наиболее многочисленное, массовое общественное формирование, без которого невозможна какая-либо социальная стабильность, без которого все ограничивается перманентным перетягиванием каната справа налево и слева направо.

Об отсутствии центра в нашей политической практике все чаще говорят депутаты, говорят о том, что типичный

центристский лидер Михаил Горбачев фактически не имеет соответствующей его политике аудитории. И надо сказать, что сейчас все больше становится политических деятелей, которые понимают, что выигрыш не в победе над прямым оппонентом, а в убеждении, обращении в свою веру молчаливого большинства, которое еще не сделало свой выбор, не сформировалось как центр. Феномен ленинградского партийного лидера Гидаспова связан именно с борьбой правого фланга за центр. И феномен Гидаспова ни в коем случае нельзя путать с феноменом Нины Андреевой, которая была всего лишь агрессивной одиночкой и не пыталась овладеть массами, возглавить их. Точно так же и общество «Память» как самостоятельная сила — это вчерашний день политической борьбы. Оно может быть использовано лишь как средство в провокационных целях. Сегодня реакционно-почвеннические устремления на истинно популистских началах декларирует в своей программе депутатская группа «Россия» под председательством Ярина. Левые радикалы выглядят на этом фоне очень неуверенно, разобщенно и явно проигрывают в умении вести политическую борьбу не с противником, а за потенциального союзника. Можно буквально хронометрировать запаздывание лидеров левого общественного крыла в борьбе за центр.

На каких основах сложится центр, сказать сейчас очень трудно. Будем надеяться на лучшее — в том числе и для кинематографа и для кинопотока. Ведь теперь от конкретных политических решений до, казалось бы, не связанных впрямую с политикой художественных сфер расстояние кратчайшее — один только шаг.

Е. Стишова. Ты мог бы назвать фильм из репертуара года, который хотя бы приближался к твоей концепции центристского фильма, то есть фильма, который соответствовал бы чаяниям большинства?

Л. Карахан. Я попытался наметить перспективу, так что примеры нас ждут впереди. К тому же кино все еще следует за развитием общего политического процесса, разве что в случае с «Покаянием» опередив его.

Е. Стишова. Я слушала тебя и думала, что единственный фильм, который пытается противостоять хаосу и деструкции, это, как ни странно, «Интердевочка». И зрительский успех она имела колоссальный — не потому ли?

Л. Карахан. Не исключено. Во всяком случае, этот фильм — симптом обновления старых добрых клише. И если раньше чувство советского патриотизма было свойственно ученым, журналистам, писателям, наконец, разведчикам, то теперь задают тон самые патриотичные в мире советские проститутки.

Михаил Сулькин. Наш кинематограф стал действительно «элитарным» — аудитория советских фильмов стремительно сокращается. Посмотрите сводные афиши московских кинотеатров — в основном зарубежные фильмы идут. О большинстве картин, о которых мы здесь рассуждаем, никто из зрителей не слыхал. Знаете, сколько копий фильма «Конечная остановка» купили прокатчики на кинорынке? Семьдесят. Это будет фильм-невидимка.

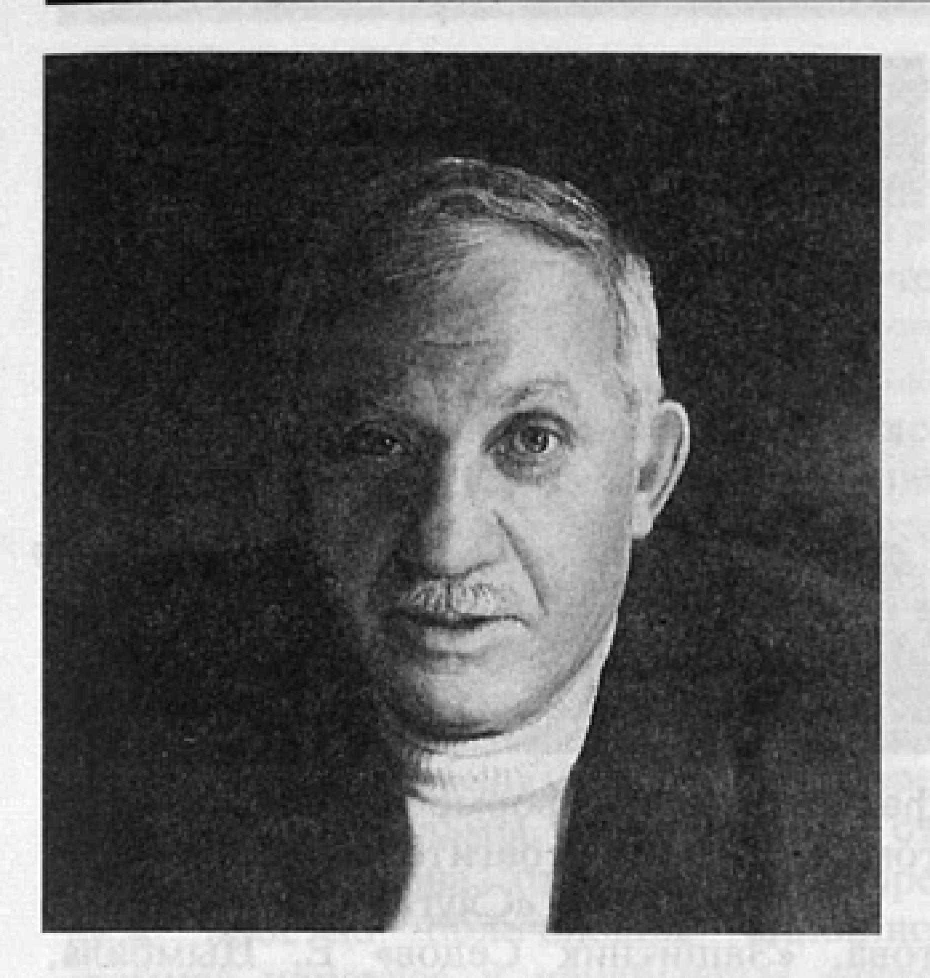
Е. Стишова. Хотя это одна из лучших картин последнего времени.

М. Сулькин. Но такова воля прокатчиков, а они чувствуют зрителя; нет смысла покупать больше копий, так как смотреть не будут.

При нынешнем уровне рекламы и проката вряд ли можно ожидать, что перелом произойдет сам собой — нужно все перестроить, нужно создать новую инфраструктуру.

Хозрасчетные объединения должны в смету каждой картины закладывать гигантские суммы на рекламу, если они хотят добиваться внимания потенциальных зрителей к социально-направленному, настоящему поисковому кинематографу.

Сегодня я буквально на ходу провел три мини-интервью с встретившимися мне по пути в редакцию кинематографистами. Задавал им вопрос: в чем причина кризиса в нашем кино? Один ответил: «низкий уровень режиссуры.



Раньше такие деятели соглашались на любые «галочные» темы. И теперь они хватаются за любой сюжет — лишь бы «запуститься». Второй знакомый сказал: «Главная беда — это отсутствие идей». А третий: «Разброд и смятение в умах».

То есть фактически все хоть и по-разному, но говорили об одном и том же.

Советское кино тоталитарного периода привлекало зрительские аудитории тем, что в основе фильмов была четкая мысль, как-то совпадавшая с массовым настроением или с политическими установками. Нынешние попытки найти новые моральные истоки, опираясь на библейские ценности, как правило, носят внешний характер. Достаточно вспомнить названия подобных картин: «Помилуй и прости», «Утоли моя печали», «Спаси и сохрани», «Отче наш» и т. п. К этой группе можно причислить и такие ленты, как «Бич божий» и «Продление рода». Картины заявляют нравственные искания как внутреннюю тему. Но сделаны они, на мой взгляд, холодными руками. Ну, может быть, кроме картины «Утоли моя печали».

Стремясь к успеху, режиссеры берутся за экранизации зарубежной приключенческой литературы. Но отсутствие профессионализма во всех областях кино — и в драматургии, и в режиссуре — приводит к тому, что, казалось бы, «обреченные на успех», эти экранизации вызывают в зрительном зале скуку. Когда ты в самом начале видишь длинную-длинную панораму: героя, медленно идущего по улице, заворачивающего за угол и т. д.— сразу понимаешь: будет двухсерийный фильм. А ведь можно было бы как-то по-другому выстроить драматургию, сделать картину гораздо короче, емче, живее (то, что умеют американцы) — у нас этого мастерства нет. Я говорю о таком жанре, как детектив, приключенческий фильм.

Хорошо, конечно, что мы избавились от «тематизма». Но вот смотрим фильм «Вам что, наша власть не нравится?». Очень актуально. Однако пафос здесь не вывозит, потому что не хватает мастерства. К сожалению, и в тех картинах, которые мы причисляем едва ли не к лучшим, сталкиваешься с чисто профессиональными огрехами. Один из любимых моих режиссеров М. Захаров поставил фильм «Убить дракона», затратив немалые усилия на постановочные эффекты. Но и в этой вещи есть длинноты, есть просто провальные эпизоды.

Рудименты кинопотока застойных лет все еще живы. Назову, к примеру, «Наследницу Ники» или «За кем замужем певица?». Фильмы эти непостижимым образом прошли через все инстанции кинопроизводства и канули в Лету, словно их никогда и не было.

Надеюсь, наши социологи всерьез займутся изучением зрителя и, конечно, натиском видео и ТВ. Люди смотрят заседания Съезда народных депутатов или сессии Верховного Совета, предпочитая их любому художественному каналу. Почему? Феномен такого тотального интереса должен быть изучен мастерами кино — через него можно понять чаяния и запросы зрителя, их новое качество.

Е. Стишова. Пока новое качество социального заказа изучат при наших-то темпах, много воды утечет. Зато сегодня на экранах фильмы, которые дают повод говорить о новом качестве нашего кинематографа. Я имею в виду боевики «Криминальный квартет», «Авария — дочь мента», «Беспредел» — образец

экзотического криминального жанра. Не скрою, меня угнетают представления авторов этих картин о художественности в пределах массовой культуры. Если так дальше пойдет...

М. Сулькин. Позволь с тобой не согласиться. Мне кажется, что «Беспредел» И. Гостева, несмотря на определенные несовершенства, в частности драматургические, сделан очень профессионально. Главное получилось — развенчание романтики уголовного мира, разоблачение коррупции, когда администрация исправительных заведений ради своей спокойной жизни идет на сговор с матерыми бандитами.

Я понимаю, что над нашими оценками довлеет имя режиссера, снимавшего в свое время бесконечный сериал по сценариям С. Цвигуна. Но здесь, мне кажется, И. Гостев показал себя профессионалом репертуарного кино. Интересны и операторская работа Г. Беленького, и актеры — от маститых Л. Дурова, В. Павлова, Л. Полякова до начинающего А. Андросова и типажей-заключенных. Конечно, и «Беспредел», и «Криминальный квартет» отнюдь не эталонные достижения, но, думаю, эти чисто зрелищные картины, не претендующие на обобщения, создают фон, почву для вызревания произведений по-настоящему художественных.

Ефим Левин. Для начала хочу определиться в содержании понятия «кинопоток». В отличие от Льва Карахана, я обозначаю им всю продукцию фильмопроизводства (за любой условный период времени — месяц, год, пятилетие и т. п.). А то, что имеет в виду уважаемый коллега, я называю кинопроцессом. Это фильмы, которые мы относим собственно к искусству: в них так или иначе, в той или иной мере происходит развитие поэтики экрана. Вот с кинопроцессом дело обстоит действительно худо, хотя, по-моему, о полной деструкции говорить, к счастью, нельзя.

Из самых последних работ несомненной удачей мне представляется фильм «Караул», хотя и А. Рогожкин по инерции снабдил свою суровую инвективу совершенно ненужным по содержанию и



фальшивым по форме финалом-эпилогом — эдаким неоагитфильмом.

Конечно, есть «Слуга» В. Абдрашитова, «Защитник Седов» Е. Цымбала, «Конечная остановка» С. Апрымова, «Смиренное кладбище» А. Итыгилова, «Оно» С. Овчарова, «Анемия» И. Котетишвили... Однако и в лучших фильмах — за исключением «Караула» и «Слуги», где пробивает дорогу новое зрение, художественное вúдение мира и язык экрана остаются прежними. Они все еще рождены «номенклатурным», «подотчетным» отношением к действительности, с точкой зрения на нее снизу. Повседневность воспринимается как единственный материал, из которого можно черпать содержание картины.

Беда нашего кино, по-моему, все та же. В нем по-прежнему умалена решающая роль авторской личности. Ведь именно внутренний мир художника вбирает в себя реальность, пересоздает, перевоплощает ее, субъективизирует и индивидуализирует — и становится подлинным материалом будущего произведения.

Три режиссера решили резко поменять нижнюю точку на верхнюю, на полной скорости повернуть на девяносто или все сто восемьдесят градусов,— С. Соловьев, К. Муратова, В. Огородников. И это само по себе, независимо от результатов, крайне важно, потому что питает слабеющую надежду на скорую художественную революцию, хотя результаты, по моему разумению, во всех трех случаях нулевые.

Для меня «Черная роза...» — анекдот на крови, «Астенический синдром» — истерика на крови, «Бумажные глаза Пришвина» — капустник на крови. Три попытки саркастических проблемно-тематических обозрений, отчасти — монтажа аттракционов, где есть несколько замечательных, возможно, сделающихся хрестоматийными аттракционов, но нет монтажа, то есть глубокого, смелого, оригинального — словом, новаторского замысла. Замыслы горячечно-публицистические, понуждающие строить лихорадочные сиюминутные эхограммы «болей, бед и обид» наших — современные агитфильмы, исполненные отвращения и гнева, отчаяния и презрения, яростно обличающие сплошное «темное царство» и неизбывные «свинцовые мерзости». Новое революционное просветительство, отчасти близкое «театральному Октябрю»,— «кинематографический Апрель», знать ничего не желающий о возможных предках.

Режиссеры не сменили точку зрения на реальность, а перевернули ее, реальность, как картину, вверх ногами. Пиететное отношение к ней сменилось не то что фамильярным, а фривольным, эпатажным, провоцирующе площадным. И это безусловное достижение: первый шаг от «фигуративного», пусть и не вполне лояльного видения к свободе восприятия — через свободу пока отрицательную, свободу перевернуть картину. Но это дает возможность вольно двинуться вдоль нее, обозреть, прокомментировать. Правда, все еще с нижней точки, в полной от нее зависимости и все еще извне. К подлинному внутреннему раскрепощению, видимо, путь труден. Это путь внутрь действительности, открывающей возможность выбирать любую точку наблюдения-осмысления.

С. Соловьеву не удалось, по-моему, создать образ последнего Вавилона, который погибнет, если люди, говорящие на разных языках, не вспомнят единый общепонятный язык добрых чувств и дел. У К. Муратовой не вышел образ мира-бедлама, ночлежки для уродов и кретинов, потому что ей, судя по всему, как и Соловьеву, чужды гротеск, ирония, сарказм и такие жанры, как фарс, вертеп, сюрреалистический балаган, порногиньоль. Она неисправимый реалист, тонкий психолог (как Соловьев — законченный романтик), и здесь работает грубо, примитивно, неуклюже, в лоб, постоянными прямосказаниями (пресловутые обнажения и сквернословие — лишь логическое доведение принципа до конца).

Огородников, если я верно его понял, хотел построить нечто вроде современной мистерии. Можно было дать поистине трагические скитания смятенного духа в страшном аду в поисках бога живого, воплощения истины, добра, красоты, совести, олицетворения смысла Истории вопреки ее бессмыслице и ужасам. В фильме есть великолепные сцены, а целостности нет, режиссер сбился на шутовство, на вышучивание и никак не мог остановиться, уйти от номеров и конферанса капустника.

Во всяком случае, для меня нет прежних режиссеров Соловьева и Муратовой, и, видимо, «к прошлому возврата больше нет». А новые режиссеры Соловьев и Муратова еще не появились на свет. Пусть же поучительный и ценный для киноискусства эмбриональный экспериментальный период закончится успешно и роды пройдут благополучно. Мастера пока не могут вырваться из мертвых объятий прежней поэтики и выворачивают ее наизнанку. Однако в таком виде она очень быстро становится прозрачной и появляться на людях в ней завтра будет нельзя. Все дело в новом образе мира и человека, в новой художественной программе. Они, по-моему, вызревают.

А кинопоток, как прежде, представляет собой жуткое зрелище, точнее, антизрелище. Почти полное господство бездарности, безграмотности, вопиющего непрофессионализма. И хуже всего, что в нем крайне мало настоящих зрелищных (кассовых, массовых, развлекательных и т. п.— дело не в названии) картин, сделанных профессионально. Ст. Говорухин лукавил, звоня во все колокола и созывая народ на пожар, когда утверждал, что критика погубила зрелищное кино. Однако истина сильнее не

только самого царя, но и Станислава Серегеевича. Ни один критик, в том числе богомерзкие Плахов и, чур меня, Демин, никогда не ополчались на зрелищное кино как таковое, а справедливо писали о его слабостях, неудачах, неумелости сценаристов и режиссеров работать в нем на мировом уровне.

Зрелищное кино должно быть самим собой и себя не стыдиться, а делать свое дело: профессионально развлекать. Говорухинские подзащитные делать это в массе своей не умеют, и не обижаться им на критику нужно, а поскорее учиться — вплоть до стажировок у зарубежных мастеров.

В том числе и Марии Хмелик, и Василию Пичулу. Скромная по художественным достоинствам «Маленькая Вера» новизной трактовки жизненного материала и гуманистической болью за человека соприкоснулась с кинопроцессом теми сценами, где есть образные решения. А «В городе Сочи темные ночи» — полный провал по линии искусства и, думаю, небольшой кассовый успех. Делать откровенно развлекательный фильм авторы никак не хотели, а ничего нового в содержательном и художественном плане сказать они не смогли — ни оригинального замысла, ни настоящей проблематики, ни подлинного конфликта нет. Вот и приходится метаться от кассы к «Ассе», из которой авторы позаимствовали центральную пару персонажей, слегка ее обытовив.

Добавлю, что фильмы Соловьева, Муратовой и Огородникова яростно антимифологичны. Более того, они с порога и навсегда отрицают не только культовую мифологию, но и мифографию — позвольте ввести этот термин. Многое из того, что мы по инерции называем мифологией 20—40-х годов, на самом деле выступало мифографией: ей верили, в отличие от отношения к мифу, далеко не все, ибо видели, как пишется ложь, как силится стать правдой, действительностью и не допустить точки зрения на нее извне. Так вот, зрелищное кино, не желающее быть самим собой, страдающее комплексом идеологической и художественной неполноценности и рвущееся на передовые проблемные и новаторские рубежи, бессознательно ориентируется (а может дорасти и до такого замысла!) на сегодняшнюю топорную мифографию. Например, на версию о том, что в неправовом государстве морален и справедлив самосуд униженных и оскорбленных. Смотри «Аварию — дочь мента» и сравни тамошний «суд Линча» (мотив, заслуживающий самостоятельного и срочного изучения) с самосудом в «Отцах», «Карауле», «Приговоренном», «Криминальном квартете»).

И последнее. Все мы всерьез обеспокоены судьбой киноискусства в новых условиях фильмопроизводства. Суждено ли выжить и длиться кинопроцессу, не заполнит ли все русло кинопоток? Ясно, что искусство не может всегда рассчитывать на скорую прибыль, хотя со временем безусловно стократ окупится и у нас, и за границей. Меценатом кинопроцесса должно выступать государство, причем не только в виде госзаказов, особенно нынешних — знаем мы условия, на которых этот заказ дается! Государству незачем финансировать производство коммерческих, а тем более убогих картин, это дело кооперативов, смешанных предприятий, акционерных обществ, спонсоров. Нужна продуманная долгосрочная поддержка элитарного, экспериментального, пока что в ряде случаев убыточного фильмопроизводства, нужны деньги на риск, на пробы молодых, на стажировки за рубежом, на учебу в заграничных киношколах, на приглашение специалистов из разных стран в наши киношколы, на современную кинотехнику. Все это тысячекрат окупится при правильном ведении дела.

И пусть при этом процветает зрелищное кино! Элитарное и зрелищное — не конкуренты, они мирно сосуществуют, как Томас Манн и Агата Кристи. У зрителей всегда должен быть доброкачественный выбор. Только свободный и честный рынок — белый, а не черный — уничтожит муть кинопотока, вязкую тину бездарности.

Наталья Сиривля. «Распад» кинопотока, о котором сказал здесь Л. Карахан, разрушение системы жанров, эсте-



тических стереотипов, идеологических схем и общепризнанных моделей поведения, на которых основывался советский массовый кинематограф, есть, на мой взгляд, частное проявление крайне значимого для судеб нашей культуры сложнейшего процесса распада советского массового сознания. За прошедшие пять лет наши представления о мире претерпели тотальную метаморфозу, и это касается не отдельных фактов и частностей, но вещей универсальных и всеопределяющих. Мы вдруг оказались в ином мире — с другой историей, с другими геополитическими соотношениями. Помимо мира физического возникла метафизическая реальность; появились новые враги и новые кумиры, святые и чудотворцы. Но что самое главное — и тут я разделяю точку зрения Елены Михайловны Стишовой — меняется система ценностей. А вместе с ней представлений о том, как, зачем, ради чего жить человеку.

Распад стереотипов массового сознания, каким бы обнадеживающим и благотворным ни казался нам этот процесс, не есть просто замена ложных представлений истинными, более прогрессивными. Явление это, подобно геологической катастрофе, приводит к смещению культурных пластов, выбросам варварских эмоций, взрывам эгоцентризма и насилия, с одной стороны, к апатии и растерянности — с другой. Для того чтобы справиться с последствиями такого рода культурного кризиса, нужно время. А кризис всегда приводит к некоторому падению культурного уровня общества.

Если считать, что массовая культура в классическом, европейско-американском варианте есть достаточно примитивная по своему духовному содержанию культура широких слоев населения, возникшая на развалинах многотысячелетнего патриархального культурного космоса, погибшего в результате создания индустриального общества, то что говорить о нашей стране, где патриархальная культура была разрушена и заменена семидесятилетним идеологическим террором? С его отменой простой советский человек массы оказывается культурно, духовно, идейно разоруженным перед лицом темной, непредсказуемой действительности. На месте западной «массовой культуры» у нас, боюсь, сегодня «массовое варварство».

Кинематограф, на мой взгляд, лишь отражает эту ситуацию, художественно воссоздавая ее в произведениях, относящихся к области искусства, непосредственно репродуцируя в фильмах «потока», имеющих к искусству лишь отдаленное отношение.

Фильмы «потока» условно можно разделить на две категории: во-первых, фильмы, безнадежно разошедшиеся со своим временем и аудиторией, и, во-вторых, фильмы имеющие определенный коммерческий успех, выполняющие какой-то социальный заказ, восполняющие какую-то эмоциональную потребность. И те, и другие чрезвычайно показательны с точки зрения репрезентации массовых настроений.

С одной стороны, мы видим картины, которые являются выворачиванием наизнанку или легкой модернизацией эстетических схем соцреализма.

Как известно, соцреалистическая вселенная представляла собой абсолютно гармоническую структуру, в которой нет места сколько-нибудь серьезным противоречиям, ибо гарантией небесной гармонии являются партия, правительство и лично дорогой товарищ... Положительный герой соцреализма всегда

представительствует от имени системы, он добр, честен, смел, силен, нравствен, благодаря ей.

Сегодня эта небесная гармония разрушена, и положительному герою, носителю социальных добродетелей приходится туго. В новой мелодраме Е. Матвеева «Чаша терпения» такой герой — отрадное среди всеобщего хаоса и морального нигилизма явление идеала: рыцарь без страха и упрека, защитник природы, чести обиженных женщин, борец за справедливость, надежда и опора, в то же самое время — жертва мафии районного масштаба, о существовании которой он едва догадывается, до последнего веруя в благость системы и действуя строго по инструкции. Изменившаяся конъюнктура уже не позволяет увенчать противостояние абсолютного добра и циничного злодейства благополучным финалом, и все действие фильма превращается в цепь поражений героя, сконструированного — по идее — лишь для того, чтобы вселять в нас надежду. Мы видим столкновение стереотипов разных мировоззренческих систем, приводящее в результате к разрушению логики и законов жанра.

Но, пожалуй, самый причудливый гибрид, родившийся на развалинах советской мифологии и социалистической этики,— фильм «Интердевочка». Я бы назвала это произведение «Интердевочка, или Повесть о настоящем человеке». Основным импульсом к созданию этого коммерческого фильма было стремление сделать шлягер, используя не совсем здоровый интерес советского общества к феномену валютной проституции. Авторы стремились подать тему с позиций гуманизма, «милости к падшим». Вследствие этого они наделяют свою героиню всеми мыслимыми добродетелями: она обаятельна, смела, бескорыстна, обладает обостренным чувством справедливости, трогательно любит маму и «за больными ухаживает, как ангел»...

Занятие проституцией имеет вполне внятное оправдание: государство не обеспечивает уровень существования, соответствующий ее притязаниям, что освобождает от обязательства признавать какие-то провозглашенные обществом табу: «Бога нет» (а в структуре советского мифа государство претендует именно на эту роль) — «значит, все позволено». С поразительной наивностью здесь возводится на недосягаемую нравственную высоту стремление к сытости и благополучию, но при этом нам по-прежнему поют сладкую песню о какой-то исключительной духовности, душевности, моральной высоте советского человека.

Когда наш коммерческий кинематограф спускается с недосягаемых высот морального идеала и пытается изобразить жизнь как она есть, он вновь сталкивается с ситуацией полной неразберихи в области того, что считать приемлемым и моральным, а что преступным и недопустимым. Фильм В. Хотиненко «СВ» — комедия положений в стиле «сюр с траханьем». Ее внутренним стержнем является история морального саморазоблачения героев.

В процессе перемещений внутри вагона с двухместными купе они постепенно и с чувством определенного облегчения освобождаются от масок пристойных, благополучных, в меру интеллигентных членов общества и становятся самими собой — существами вполне монструозными, в процессе долгой и трудной жизни утратившими всякие остатки чести и совести. Разоблачительный азарт толкает авторов к нагнетанию все более ошеломляющих подробностей; но в результате они оказываются совершенно безоружными перед лицом нарисованной ими самими картины: как отнестись ко всему этому?

Фильм останавливается, застревает, как и поезд, в котором происходит действие, и авторы, чтобы как-то выйти из положения, придумывают таинственно-сюрреалистический финал, пытаясь прокомментировать ситуацию с помощью туманно-многозначительных знаков новой мифологии: пускают по вагонному коридору то фигуру Генералиссимуса в белом кителе, то старуху с коровой, то стайку голых девиц... Модное сегодня стремление к нарушению всякой логики становится подчас удобным выходом из

безвыходных положений. В общем, фильм получается о том, что все мы в некоторой степени дерьмо, и давайте не будем этого стесняться. Однако то стыдливое удовольствие, которое способен испытывать человек, видя публичное снисхождение к собственным порокам, трудно, на мой взгляд, отнести к области здоровых социальных чувств.

В общем, эти фильмы, являющие собой типичные образцы советской коммерческой продукции, в силу нестабильности, неустойчивости и эмоциональной противоречивости мифологических структур, лежащих в их основе, вряд ли в состоянии выдержать конкуренцию со стереотипами западной массовой культуры.

Экспансия западного коммерческого кино возрастает и, я думаю, будет возрастать, причем как в сфере внешней, в области проката, так и в сфере внутренней, в области использования типичных сюжетных ходов и приемов для осмысления и подачи отечественного материала. В числе образцов такого рода использования я бы назвала, например, фильм режиссера М. Туманишвили «Авария — дочь мента». Герой-индивидуалист, личные ценности и частные человеческие чувства которого превыше всех ценностей системы, мне кажется, лишь начинает шествие по нашим экранам.

Честно говоря, вторжение в советскую действительность американской массовой культуры не вызывает у меня особенной тревоги, так же, впрочем, как и большого восторга. Масскульт — явление интернациональное, и если мы хотим интегрироваться в мировую систему экономики и культуры, мы неизбежно вынуждены будем принять как вершки, так и корешки. К тому же настроения, представления и мифы, которыми питается душевная жизнь широких кругов населения процветающего и достаточно стабильного общества не могут угрожать нам большой бедой.

Наиболее близким и симпатичным мне произведением современного нашего коммерческого кино является фильм С. Соловьева «Черная роза — эмблема печали...» В нем есть нечто такое, чего остро не хватает в сегодняшней жизни: какая-то диккенсовская интонация, готовность любить и прощать всех тех, кто вызывает у нас сегодня параксизмы гнева и раздражения: лимитчиков, люберов, разжалованных послов и т. д. Именно это, а не финальная сцена крещения делает фильм причастным христианской традиции — традиции, сохраняющей подлинность в условиях сколь угодно широкой массовости.

Единственное, на мой взгляд, стилевое направление, в рамках которого возможно адекватное постижение нашей реальности,— это то, что условно можно назвать «социалистическим сюрреализмом» или изображением аномалий жизни и поведения, ставших типическими в типически абсурдных обстоятельствах. К этому направлению я бы отнесла не только «Астенический синдром» К. Муратовой, но и «Конечную остановку» С. Апрымова, и «Мужа и дочь Тамары Александровны» О. Наруцкой. В них во всех стилеобразующим принципом является типично абсурдистское, подчеркнутое, открытое нарушение логической нормы, деформация эмпирически воспринимаемой картины мира.

Реализм все-таки предполагает известную гармонию в отношениях мира и человека, когда мир является как бы естественным продолжением личности, фактором жизни, а не смерти «я».

Изображение действительности, провоцирующей человека на неадекватное поведение, вызывающей распад личности, искажающей и деформирующей человеческое «я», невозможно в масштабе один к одному, это антихудожественно. Подобная ситуация требует мощного духовного противодействия, гармонизирующего импульса, идущего от личности автора и выражающегося в усилении формальной организации текста, в обнажении художественных приемов, в возрастании условности... Эпатирующее содержание, непреодоленное на уровне формы, и создает эффект так называемой «чернухи».

И последнее. В ситуации культурного кризиса все, что несет на себе пе-

чать творчества, подлинной духовной работы, иными словами, все, что имеет отношение к культуре, приобретает особую, чрезвычайную ценность и нуждается в механизмах защиты. Меня не столько волнует конкуренция советского коммерческого кинематографа с западной продукцией такого рода, сколько конкуренция коммерции и искусства. Нужны какие-то альтернативные системы, быть может, сеть кинотеатров, видеозалов, находящихся в ведении Союза кинематографистов. Чтобы во всех крупных городах каждый, кто этого хочет, мог увидеть картины, имеющие отношение к искусству кино, вне зависимости от вкусов прокатчиков и стихии кинорынка.

Татьяна Иенсен. Что касается сетования на отсутствие «новых символов», стабильности каких-либо «конкретных социальных установок, способных сформировать кинопоток», то по-человечески это, конечно, понятно. Кому не грезятся викторианские утехи: клетчатый плед, мягкое кресло, ласковый свет, и мало кто сомневается, что именно они обеспечивают здоровье нации. В наши дни все в это особенно уверовали, возведя устои и стабильность в ранг едва ли не земли обетованной, панацеи от всех бед. Но иначе и быть не могло — почва у нас для этого благодатнейшая: общая депрессивность — и каждого в отдельности, и всех вместе взятых, стоит только привычно скучиться в магазине ли, в автобусе, в учреждении,— проявляется уже почти в клинических формах.

Конечно, вынести все это мало кому по силам. Мало кто может устоять, когда рушится империя. Но нельзя забывать, что в условиях тектонических сдвигов горячечное, лихорадочное состояние народного самосознания и мирочувствования — в порядке вещей. Без этого невозможно выйти в иное измерение. И так было всегда и во все времена. Тем более теперь, на рубеже тысячелетий. Как известно, высокая, а не вяло текущая температурная кривая отличает больного, до последнего борющегося за свою жизнь. А ведь для нас разговор идет о жизни и смерти. И



только глубоко пережитый кризис дает право на обретение новой народной судьбы. Мы все сейчас на пороге Большой Истории. Она вот тут, рядом, можно рукой потрогать. Помните, норштейновский Ежик пробует туман ногой, как пробуют воду — не холодна ли? Наверное, каждый сейчас тоже уже всей своей кожей ощутил леденящий душу ветер исторических катаклизмов. После памятного вечера в Центральном Доме литераторов, после того, как стреляли в самом центре Москвы, вряд ли кого баюкает успокоительная мысль, что История где-то там, далеко.

Кроме того, сама по себе стабильность — и не в клинических, как у нас, но и в санаторных условиях, скажем, по английскому образцу — тоже порождает серьезные тупиковые проблемы, чревата выхолащиванием, паузой духовного зависания, своего рода остановкой. Безусловно, в нашем случае нестабильность оборачивается хаосом, «чернухой», «всеми тяжкими»,— тут недолго доиграться и до агонии. И в этом смысле, может быть, не так далеки от истины те, которые с самого начала предупреждали — «не раскачивайте лодку». Но все это правда малой кочки. В своем болоте лично я тоже скорее консерватор — сейчас трудно не отдавать себе отчета в том, что большая правда, какая бы она ни была, всегда чревата на своем пограничье и кровью, и по-

громами, и фонарными столбами, и национал-шовинистическим психозом. И поэтому в свете этой угрозы кто теперь знает, что лучше: малая правда отдельного человека или большая правда истории. И человек, и государство сейчас в опасности, но чью сторону принять? Когда была антитеза — Евгений и Медный всадник — все было ясно. Теперь все сдвинулось с мест. Теперь уже государство заискивающе заглядывает в глаза Евгению. «Ты меня уважаешь?» — спрашивает оно у гегемона в репризе Жванецкого. Конечно, государство не спешит расстаться со своей исконной функцией давить, наступать — хотя бы на тень бегущего от него человека. Но и человек, в свою очередь, вряд ли пока способен обуздать медного истукана. Да и этого ли ждет от них время, от человека и от государства? Кто знает?

Сейчас с каждым днем становится все меньше и меньше тех, кто уверен, что знает, как надо. Шапкозакидательство осталось в недалеком прошлом. Зато применительно к искусству никто не опасается категоричности прогнозов. Пока еще фильмами не убивают (хотя уже повеяло запахом крови как на экране, так и на студиях), весьма крепка иллюзия, что здесь еще надлежит и говорить, и думать с позиции большой, высшей правды. Если всякая политическая платформа, как показывает жизнь, в том или ином смысле уязвима, чревата непредвиденными последствиями, то чаяния, связанные с переустройством кинематографа, более безоглядны и нерефлексивны. Наверное, поэтому существует ряд общепризнанных констант, имеющих однозначные ценностные характеристики: хорошо — плохо. Одна из таких положительных опор — стабильность. Правда, все без исключения понимают, что уповать на незыблемость основ брежневского ранжира — абсурдно, а «поставить на поток» «художественную модель» последних фильмов Киры Муратовой и Сергея Соловьева невозможно в принципе. Тем более что это ни от чего бы не уберегло. Появились бы, как водится, новоиспеченные Грушницкие, с ужимкой проститутки донашивающие благородную шинель с чужого плеча и мечтающие об офицерских лычках. Все это прописные истины. Но вот чрезмерное упование на утерянную стабильность в кинематографе (о жизни, как я уже говорила, судить на таком тотальном уровне остерегаюсь до лучших времен), мне кажется, все-таки недальновидным. Неужели накинуть на себя новое ярмо, какое бы расчудесное оно ни было,— достойная сверхзадача для искусства кризисной эпохи?

Да и потом сетования явно преувеличены, ведь свято место пусто не бывает. И уже сейчас «чернуха» не замедлила предъявить миру взамен отмерших свои социальные и эстетические установки.

Диву даешься, с какой скоростью режиссеры средней руки, которые еще совсем недавно до всяческих хозрасчетов и вызывающих панический ужас моделей если и торопились куда, то отметиться ранее других в своем верноподданничестве, теперь так преуспели в отталкивании своих собратьев от пиршественного стола запретных плодов, жареных фактов, горяченького.

Дурдомовцы и проститутки, воры в законе и наркоманы, «нормальные психи со справкой» и без, торгующие во храме и фанатеющие от имперского самосознания. Но до «правды жизни» так же далеко, как и раньше. «Чернуха» и «светлое завтра» оказались родными сестрами, только с разными знаками. Новая конъюнктура со своими формообразующими стереотипами не замедлила сказаться. Правда, пока еще не совсем понятно, кто заказывает обедню. Не зачумленный же вконец зритель, на еще не окрепшую в политических телетусовках душу которого обрушивается вся эта вакханалия киномонстров, ранее сокрытых от стороннего глаза и в силу этого таких притягательных для нашего уже не черно-белого, как в сталинские времена, а цвета застиранного белья экрана?

«Корабль уродов, что ты готовишь мне, гибель в морской волне или свободу?» — поет Борис Гребенщиков в фильме Со-

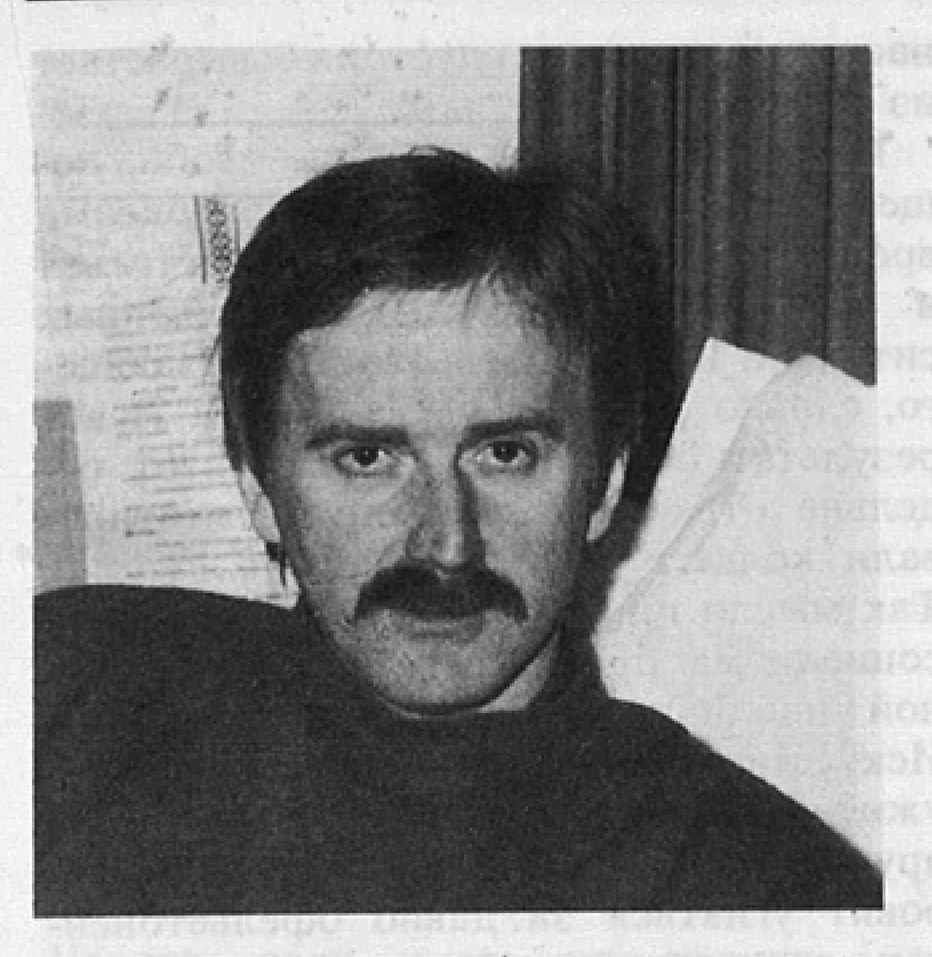
ловьева «Черная роза...». Сегодняшний кинематограф являет собой устрашающую армаду кораблей уродов, кораблей дураков. Здесь и апокалиптически уродливая (рекордное количество дебилов и даунов на метр пленки) футурология Лопушанского, герой которого взывает к господу богу «Выпусти меня отсюда», но тот не внемлет и оставляет его, одинокого, не единожды попранного и проклятого, на бескрайней до горизонта помойке. Здесь и социальная фантасмагория Киры Муратовой, когда гомерически пошлая бесноватость и ублюдочность окружающего мира доводит героя с его уже клинически запущенным астеническим синдромом до того, что ему не остается ничего иного, как впасть в анабиоз. Здесь и эстетически рафинированное, с точки зрения светотени, цветового, звукового решения кадра, глубинных мизансцен, но пограничное в своем обнаженном антиэстетизме ницшеанство Кайдановского («Жена керосинщика»), декадентская мистика Тепцова («Господин оформитель»), доходящая в следующем его фильме («Посвященный»), уже до настоящей игры в чертовщину. Здесь и фильмы, но киноязыку вполне традиционные, с установкой на социального героя и документальность: «Поджигатели», «Абориген», «Караул». Здесь и фильмы, нагнетающие ужасы нашей жизни до параноического бесстыдства, до тошнотворного «беспредела»: «Трагедия в стиле «рок», «Авария» — дочь мента». Но это еще не все. Оказывается, экран уже выдерживает не только некрофилию «параллельного» кино с его нечеткостью изображения, но и труположество в советском морге со всеми признаками достоверности происходящего в игровом фильме Н. Репиной «Грань»...

Безусловно, все это примеры так называемой «чернухи» совершенно разных художественных уровней и достоинств. Но не об этом сейчас речь. Я хочу сказать о том, что она уже грозит обернуться стабильностью нового образца, диктующего кинопотоку свои правила игры, диаметрально противоположные старому образцу, уже насквозь прогнившему в своем фарисействе, правда, по-мещански более уютному и покойному. Но ни тот, ни другой, ни даже «искомый» третий, ориентированный на западные коммерческие стереотипы, который, по общему признанию, несет в себе определенный гуманистический, оздоровляющий массовое сознание пафос,— ни один из них не может заменить краеугольный камень разваливающегося по частям «корабля уродов».

На мой взгляд, напротив, в разбросах и шатаниях кинематографического центра (о больших художниках вообще речи нет — их путь всегда индивидуален) как раз и теплится надежда. Быть может, такие разрозненные, одинокие поиски собственного курса в бушующем океане нашей кризисной эпохи станут хоть для кого-то не «гибелью в морской волне», а обретением той ясной и легкой свободы, которая звенит в надутых предгрозовым ветром парусах. Не случайно все с таким единодушием окрестили всего четыре-пять фильмов, снятых за последние два-три года в Алма-Ате, «казахской волной».

Имеется, конечно, в виду не та свобода, которая вседозволенность, а та, которая открытость попутному ветру. И именно на нее сейчас все уповают, может быть, не всегда осознанно, но гораздо более, чем на исчезнувшую колбасу и утраченную стабильность.

Петр Шепотинник. Боюсь, что наши траурные констатации действуют на режиссеров сейчас точно так же, как в свое время — приторные передовицы в «Правде». Попытаюсь побороть обоснованный пессимизм. Если мы хотим нравиться самим себе, то у нас это в общем получится. «Ласковый май» популярен так же, как и Гдлян, а «Интердевочка» — так же, как Алан Чумак. А Чумак, думаю, больше, чем Сталлоне. Кассово-массовые фильмы для внутреннего пользования, в общем, нам по плечу. Но определение их конъюнктуры все больше переходит из сферы чисто художественной в сферу социологии. Как известно, на сегодняшний день мало снять хорошее кино, и даже хорошее жанровое



кино. Для истинного коктейля требуется еще какая-то приправа, порой заменяющая пресловутые «высокие эстетические параметры».

Мы, критики, так же близоруки в оценках воображаемой популярности так называемого «жанрового» кино, как и утопичны в навязывании массам своих московско-элитарных вкусов. Жизнь до такой степени социально многолика и непредсказуема, что все выворачивает наизнанку. Помню, как меня удивил коммерческий успех фильма Марты Мессарош «Вторая жена». А совсем недавно я сам в одном из провинциальных городов был свидетелем аншлага — не на фильм «За прекрасных дам!», а на картину Отара Иоселиани «Фавориты луны». Причем я не могу поручиться за то, что радостные обладатели билетов на эту, казалось бы, совершенно некассовую картину, придя домой, не включили магнитофон с кассетой какого-нибудь Михаила Муромова или Владимира Асмолова.

Проблема функционирования коммерческого кино — это проблема функционирования вкусовых предпочтений в обществе. В «Московском комсомольце» на первом месте в американском кинохит-параде я увидел консервативно-возвышенную ленту Питера Уира «Общество мертвых поэтов» и там же — разговорно-телевизионная картина «Секс, ложь и видео», в которой, как вы помните, нет почти ничего из того, что у нас в Союзе именуют сексом. Конечно, там же неподалеку маячит и отхватившая свои миллионы третья серия «Индианы Джонса», но тем не менее интеллектуализация массовой аудитории налицо. Для того чтобы это толком осознать, требуется специальный институт исследований, с точным анализом, кто, когда, где и что смотрел, с таблицами роста месячной посещаемости кинотеатров, позволяющими установить конъюнктуру спроса в зависимости от региона, текущих политических событий, контекста окружающей жизни и т. п. В Милане, в культурно-просветительской фирме «Аджис», я видел специальные книги, посвященные детально расписанной истории взлета и падения *каждого* из городских кинотеатров. Без такого анализа все наши абстрактные призывы к «хорошему жанровому кино» — чистое суесловие.

«Карнавал» Татьяны Лиозновой — это что, хорошее жанровое кино? А «Зимняя вишня»? Да та же «Интердевочка», бесконечно затянутая, почему вдруг она вытеснила даже самые наиамериканские боевики? Может быть, мы недооцениваем какой-то очень важный ингредиент консервативности, заложенный в этой картине? Фигура героини как бы предназначена для сострадания, фактура фильма в меру, без надоевшей «чернухи» правдоподобна, тут же — необходимая нашему ущербному экономическому сознанию инвалютность, сплавленная с российской задушевкой... И почему, с другой стороны, такой, казалось бы, стопроцентный «хит», как безумно смешной «Фонтан», не слишком оправдал наши коммерческие надежды? Может быть, момент деструктивности в нем чересчур активно заявлен? Может быть, здесь нет желанной фокусировки авторского внимания какой-то одной, вызывающей сострадание фигуре?.. Не к стае погрязших в аду быта людей, а к одному человеку, с которым можно было бы себя идентифицировать?..

И с другой стороны, как объяснить провал в нашей самой читающей стране «Амадея» с его девятью «Оскара-

ми» и — в самой индофильской стране — «Ганди»?..

Мне одно сейчас ясно — время ставки на историко-политическую сенсацию проходит, потому что вряд ли кино, даже самое «честное», может придумать нечто более сенсационное, чем съезды народных депутатов с обсуждением дела Гдляна и Иванова.

Недаром одурманенные съездовским словоговорением несчастные советские люди готовы поверить сейчас в любое, во что верится, во что приятно верить,— в Кашпировского, в Чумака. Время Факта прошло, наступило время Чуда. Может быть, я ошибаюсь.

Но нам надо, как и Верховному Совету, учиться искусству опережения. Еще не освоена отечественная история как жанр, и, того гляди, у трезво мыслящих историков (хотя все трезво мыслящие ленивы, а все графоманы с уклоном в шовинизм крайне продуктивны и, что ужасно, читаемы) отберут пальму первенства всевозможные проходимцы, и тогда от российской истории ничего не останется, кроме страданий забитого русского народа от иноземцев (Растрелли, Росси, Кваренги и проч.)

Коммерческому кино надо создать Ромео и Джульетту на национальном материале: она — армянка, он — азербайджанец; он — русский, она — еврейка и т. п.

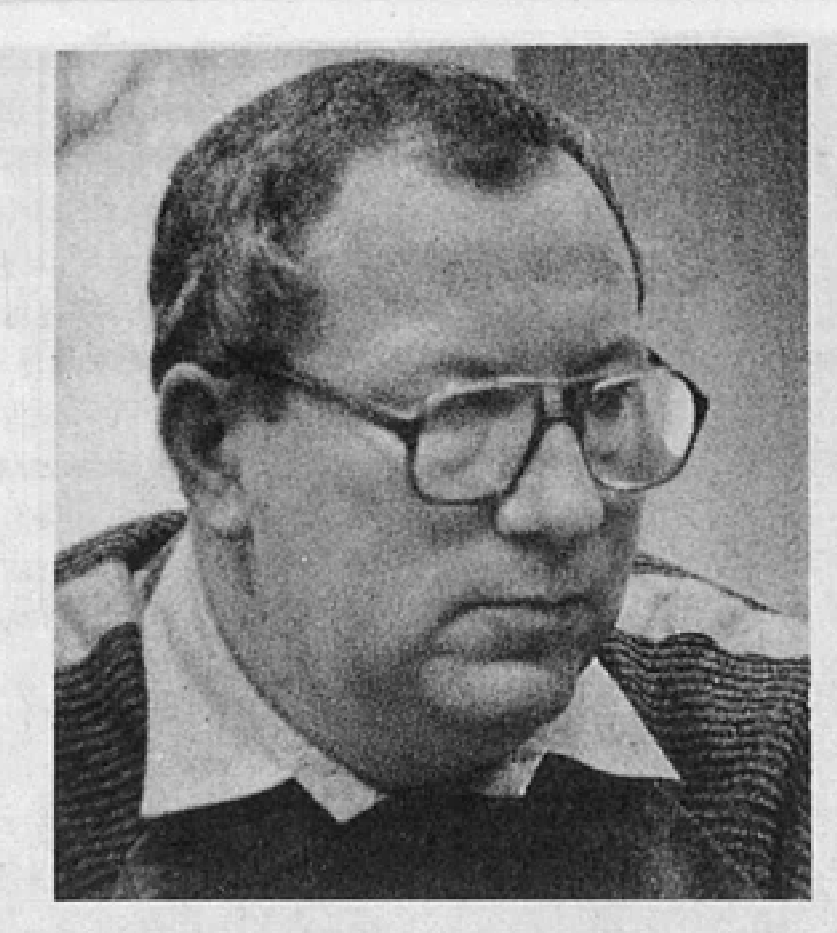
Всех рецептов, я, естественно, не знаю.

Ясно одно: нет ничего сейчас более необходимого, как умное и благородное, конструктивное по помыслам, популистское, народное кино. Помните, как формулировал Владимир Ильич? «Не только коллективный агитатор, но и коллективный организатор». Вот-вот «не только, но и». Именно эти бесценные ленинские заветы свято блюдут его голливудские последователи, в отличие от мосфильмовских.

Но ясно и другое: нет ничего более несовременного и утопичного, чем попытка создать полноценное коммерческое кино именно сейчас, в эпоху неоразрухи. Ибо кино — это как «Мерседес», который, хоть ты разорвись, не создашь при помощи соцсоревнования: настоящая киноиндустрия вырастает из развитой экономики.

Виктор Гульченко. В наше изобилующее головокружительными парадоксами время кино тоже не могло остаться в стороне от причуд множественных ситуаций и обстоятельств ускользающего, словно его и не было, бытия. И вот результат: кинопроцесс существует отдельно от кинопотока, что констатировали коллеги Л. Карахан и Е. Левин. Так мысли иных ревнителей областного социализма пребывают в номенклатурной изоляции от самого социализма. Искусство и ремесло все чаще не могут ужиться: кажется, они опостылели друг другу. Ремесло на марше хозрасчета норовит угнаться за давно офельетоненным сусловскими опричниками коммерческим искусством Запада. Но и этот поезд, увы, давно ушел. «Самые, самые...», мы и на этот раз с зулусским энтузиазмом бежим по безнадежно вытоптанным гаревым дорожкам потенциальных преимуществ. Америка настолько устала от наших шапкозакидательских домогательств, что уже давно расслабилась и получает свое буржуазное удовольствие. Иные из нас догнали-таки Америку и теперь просто живут там. Иные из нас стали членами СП — но не того приснознаменитого писательского Пентагона, а нынешних совместных предприятий.

Плохо работать за плохую зарплату мы выучились давно. Теперь же постигаем новую науку: как работать еще хуже за большие деньги. Впрочем, ныне к услугам больших денег — ко всему готовая Инфляция. Это она, мисс-90, доконает тех, кто еще пытается устоять под бременем «революционных преобразований». Я веду речь не только о денежной инфляции. В данном случае важно обратить внимание на инфляцию идейных, духовных, нравственных ценностей. Вместе с народами Восточной Европы мы вступили в полосу не политического, а идеологического кризиса. От краха фальшивых идей, оплаченных непомерно дорогой ценой, буквально сотрясаются стены нашего дружного коммунального дома. Старые пьесы



Чехова, если уметь их ставить, как старые фильмы Бергмана, Феллини или Занусси, помогают нам понять нынешнюю действительность: мы пришли, к чему шли. Болгарская частушка, слышанная мною три года назад: «Сколько раз еще идти нам по верному пути?» — получила ответ в самой болгарской действительности политического сезона 1989/90 годов: нисколько. Нисколько раз уже не идти.

Когда смотришь фильмы наших шестидесятников о первой и, по-моему, единственной «оттепели», мысленно пытаешься продолжить их: весьма интересное кино получается. Это мысленно. А как в картинах текущего кинопотока? Все смешалось в них, как в доме Облонских. Кинопоток, мало сказать, пестр, он потрясающе невразумителен, он раздражающе нечленоразделен — напоминает речи политиканствующих невежд. Косноязычие вообще одна из наиболее ярких примет теперешней жизни. Косноязычие вырядилось и в эстетические одежды. Экранное косноязычие часто обозначают благородным словом «постмодернизм». Оно и правда: был импрессионизм, а за ним постимпрессионизм, так и у нас — вначале был модернизм, за ним же, как водится, нагрянул в отечественные кинозалы «постмодернизм». Разобраться в этом происшествии удел отдельной дискуссии. Пока же ограничимся замечанием, что произведения отечественного «постмодернизма» выпускаются для ограниченного контингента зрителей и потому прокормить многочисленную армию киноедоков не могут. Для «массы», то бишь для «кассы», в кинопоток вливаются многие ручейки современного кинопроизводства. Но «кассовое» кино делать столь же трудно, как и кино «элитарное»,— на усвоение элементарной этой истины мы потратили немало сил и средств. И, возможно, ряд современных «кассовых» картин, таких, как «Беспредел», или как пост-«Асса»,— шоу-букет из черных и красных роз, или как вызванные головокружением от успехов «Воров в законе» «Пиры Валтасара» — они займут у окошечка в кассу не вполне первую и даже не вполне вторую очередь. Все предложено на продажу — и террор заключенных в «Беспределе», и террор главного тюремщика всех советских людей в опереточных «Пирах Валтасара», но все ли будет куплено публикой, объевшейся «гласностью» и хронически недоедающей колбасы?

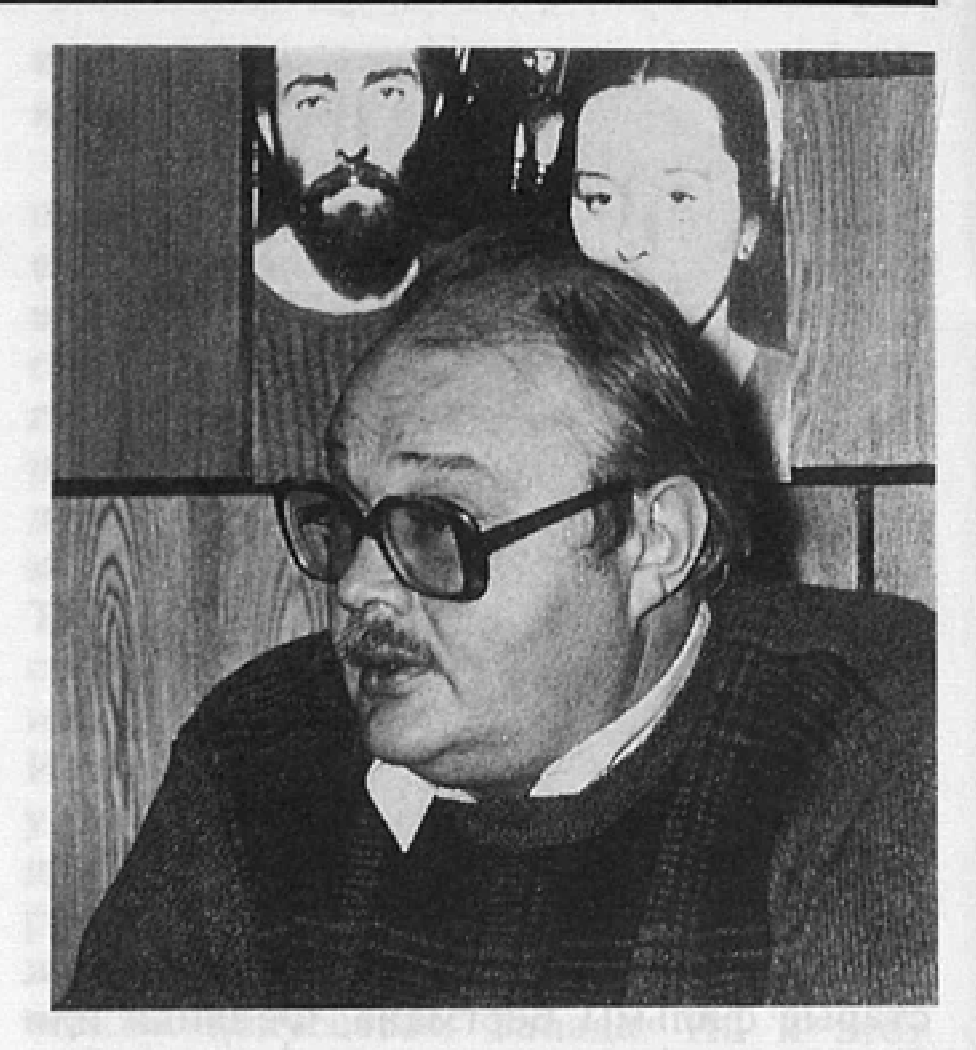
Хлеб тоже у нас существует отдельно от нравственности. Наконец-то мы, подданные тоталитарного государства, обнаружили, что наше реальное бытие не определяло наше официальное сознание. Художникам кино, как и подавляющему большинству советских людей, свойственна культурная недостаточность. И сейчас, когда водораздел между хлебом и нравственностью сделался столь зияющим, художники кино уже не могут скрыть от остального мира отсутствие хоть сколько-нибудь серьезного мировоззрения. Этот конфуз был бы по достоинству оценен, если бы зрители вообще всерьез интересовались местным неконвертируемым кинематографом. Но вся-то прелесть ситуации в том, что кинопоток прежде всего существует для самих его производителей и в гораздо меньшей степени — для потребителей. Так у нас десятилетиями функционировала легкая промышленность. Реальный кинозритель живет преимущественно в другом мире — в мире телевизионных и эстрадно-спортивных зрелищ, в мире сеансов Чумака и Кашпировского,

в мире полуподпольных видеотек. «Теневая» экономика породила и «теневую» культуру, «теневые» формы досуга. Основной репертуар современного кинозрителя — видео, а произведения кинопотока — это в нагрузку.

Видеоклипное сознание зрителя тяготеет к ориентирам, пока мало знакомым кинематографистам. Психология современного кинозрителя — тайна не за семью, а, наверное, за четырнадцатью печатями. Впрочем, как и психология современного кинохудожника тоже. Вглядываться в кинопроцесс, изучать его невозможно без знания историко-культурного, социально-общественного контекста, в котором этот самый процесс в реальности существует. Остается открытой история нашего «шестидесятничества», а уж «семидесятничества» или «восьмидесятничества» — тем более.

Эпоху развитого застоя сменила эпоха пира во время чумы, эпоха интенсивной смены вывесок. И то и другое обстоятельства формируют весьма своеобразное отношение к действительности, которую многие способны воспринимать лишь в определенном «наборе». Этика удачно добытого продовольственного заказа восторжествовала в соответствующей бытовым нашим потребностям эстетике ширпотреба. Такая эстетика присутствует и в фильмах того же «постмодернизма», и в тех же лентах-«чернухах». В «чернухах», заметим, обычно столько же искусства, сколько и в прежних «белухах». «Чернуха» и «белуха» — два цвета одной неправды о нашей мало понятной нам самим жизни, две стороны одной медали, которой мы себя заслуженно удостоили. Старые добрые неконвертируемые времена канули в вечность. В наши слегка рыночные дни до кино, похоже, никому нет особого дела: кинематографисты поснимывают, зрители посматривают. Воды кинопотока вращают жернова мельницы, усердно перемалывающей... нечто. Мук, организационных, творческих,— много. Муки — до обидного мало...

Константин Щербаков. Я бы хотел начать с тех картин, где лик нашей выморочной реальности дан объемно, строго и страшно. О них уже, конечно, шла нынче речь, и тем не менее — «Слуга», «Астенический синдром», «Смиренное кладбище», «Караул», «Защитник Седов». К этим лентам, с большей или меньшей степенью спорности, можно добавить еще две-три. Готов присоединиться ко всем тем горьким словам, которые сказаны о нашей кинематографической продукции последнего времени, но все же согласитесь: кинематограф, давший за год эти пять лент,— кинематограф не безнадежный. О картине Киры Муратовой хотел бы сказать несколько слов особо, поскольку и в нашей, и в иных дискуссиях она оценивается очень неоднозначно.



После «Перемены участи», про которую я, честно говоря, не очень понял, зачем она потребовалась Муратовой,— «Астенический синдром» ошеломил полным внутренним преображением режиссера. Даже намека не осталось от романтической интонации «Коротких встреч», «Долгих проводов». Мир перевернулся в глазах Муратовой — и покатился в тартарары. Но давайте вспомним, как уничтожали «Короткие встречи» и «Долгие проводы» за «очернительство», вспомним, что это было нормальной частью нашего кинематографического, общественного процесса. Чем глубже болезнь поражала общество,

тем более красивым хотело оно себя видеть на экране. Нужды нет, что косметика становилась все более грубой, а реальные черты вырождения проступали из-под нее все явственней. И этот жутковатый процесс не мог не взорваться «Астеническим синдромом», когда все румяна и белила были разом смыты, и в истонченном, сверхчутком воображении Муратовой наш мир предстал таким, каким он предстал, не успев хоть как-то подготовиться к демонстрации своей наготы.

Но так — у Муратовой, а с кинематографическим потоком происходит, мне кажется, примерно следующее. Возникающая система взаимоотношений в кинематографе, закрепленная новой моделью, при всех своих издержках и противоречиях несомненно очень скоро приведет к полному вымыванию, исчезновению «никакого» кинематографа. Кинематографа, сработанного для «рубрики», для «галочки», горячо одобренного десятком чиновников, но не посещаемого зрителями и не имеющего никакой экспериментальной, «элитарной» ценности. А ведь он же был — по валу — основной частью нашей экранной продукции. И создавали его люди, которые и сегодня участвуют в кинопроцессе. И, боюсь, за десятилетия такой деятельности нравственные, человеческие устои создателей не могли не подвергнуться коррозии.

Так что же удивляться потоку «чернухи», который хлынул сегодня на экраны? Что же удивляться, что и по части «постельных сцен», и по части разоблачения «сталинщины», «брежневщины» мы одним рывком обошли наших западных конкурентов? Вчера было можно и нужно одно, сегодня можно и нужно другое — ну, так и давай, кто скорее успеет.

Характер воплощения личности творца — полярный, противоположный, но масштабы-то ее остаются прежними. Куда от этого денешься? Никуда, «кинопоток» действительно удручает — и вот уже некоторые коллеги-критики призывают едва ли не к новым запретам. Только в отличие от прежних, тупо бюрократических, запреты должны стать принципиально иными, так сказать, творчески осмысленными. А как, дескать, иначе избавиться от этой игры во вседозволенность, которая действительно становится опасной?

По мне — так только не с помощью запретов. По мне — через это надо спокойно и достойно пройти. А то ведь загонишь внутрь — и все равно не удержишь. Вскорости опять рванет — только еще уродливее.

Впрочем, о конъюнктурщиках говори не говори, они собою и останутся. Беспокоит, что в плену стереотипов, пусть «новых», оказываются вдруг мастера с безупречной репутацией.

Маленький конкретный пример.

В фильмах Болота Шамшиева «Восхождение на Фудзияму» и Марка Осепьяна «Стеклянный лабиринт» идет игра с портретами бывших вождей (как, впрочем, и во многих других фильмах). Упаси бог, я далек от мысли, что кого-то осенила эта художественная идея, а кто-то другой, из соседнего павильона, взял да и подглядел, в результате чего замелькали на экранах кадры-близнецы. Конечно же, «идея» ко всем приходила более или менее одновременно. И это — свидетельство ее крайней поверхностности. Свидетельство, что слишком часто берется то, что оказывается под рукой.

Что же касается «черной серии»... Хотел бы сказать несколько слов о картине, которая как-то оказывается на периферии обсуждений, а между тем заслуживает быть замеченной. В фильме «Утоли моя печали» (режиссеры А. Александров и В. Прохоров) — те же облупленные стены и потолки, общие кухни и ванные — и люди, являющие собой не более чем выразительную деталь этого выморочного быта. Только вот... они страдают, эти «детали», у них души болят. На протяжении всей ленты ее озлобленные, изверившиеся герои, как умеют, ищут пути сближения, пытаются вновь связать жестоко и бездумно оборванные нити. Пусть их попытки неумелы, слабы, похожи на первые шаги очнувшегося пос-

ле тяжелой и долгой болезни. Пусть они, эти попытки, обречены, и кончится все — как в финале картины — пьяно-сосредоточенным отчаянным танцем промотавшего себя алкаша. Но человек останется человеком, пока у него есть хоть проблески сознания, что он живет дурно, не по-людски...

Скромная, не выдающихся достоинств, но верная по тону картина — мне, во всяком случае, такой взгляд на человека близок, возможно, до сих пор дают о себе знать «шестидесятнические» романтические иллюзии. И, однако, взгляд есть, понимание есть, а слишком многим картинам о нашем разорении не хватает именно определенности взгляда, понимания и сострадания. Не дается в руки живой материал, художники слишком привыкли, притерпелись к материалу прежнему, мертвому — и потеряли чувствительность.

Так или иначе, приблизиться к феномену «Маленькой Веры» не удается (в том числе и самому В. Пичулу в новой его картине «В городе Сочи темные ночи»), пик зрительского интереса к кинематографу этого ряда, этого слоя, похоже, позади, и не исключено, что усилия нашего нарождающегося, проклевывающегося коммерческого кинематографа сосредоточатся на иных путях. Об этом заставляют задуматься такие ленты, как «Авария, дочь мента», «Криминальный квартет», «Беспредел».

Ленты только что вышли, и прогнозы относительно их коммерческого успеха разные. Я думаю, что в большей или меньшей степени он им обеспечен. Есть другая точка зрения: картины сделаны по схеме, распространенной, в частности, в американском кинематографе, только послабее, пожиже, и, значит, конкуренции с последним на нашем экране не выдержат.

Насчет послабее, пожиже — в принципе верно, хотя, скажем, «Беспредел» Игоря Гостева — работа, на мой взгляд, весьма серьезная и профессиональная. Но, во-первых, у нас же традиции коммерческого кинематографа очень хилые, надо когда-то всерьез начинать, приобщаться. А во-вторых, и это существенно, в названных лентах действительно известная схема с большей или меньшей степенью искусности наложена на наши отечественные реалии.

Н. Сиривля справедливо заметила, что в центре здесь герой, чьи личные ценности и частные человеческие чувства выше ценностей системы. В прежнем нашем «криминальном» фильме органы правопорядка и шире — государство — неизменно оказывались на стороне человека в его борьбе с несправедливостью, мерзавцами, мафией. В новом «криминальном» фильме герой знает (или быстро убеждается), что ни милиция, ни общественность, ни местком, ни партком не защитят его от преступных поползновений. Что, напротив, сферы государственные и сферы преступные переплетаются все теснее, и человек оказывается беззащитен перед этим союзом — если сам или с помощью друзей не сумеет себя защитить. Пусть на очень простом и расхожем уровне, но опора ищется в личной дружбе, личном достоинстве, личной порядочности, и это «попадает» в нашего сегодняшнего человека, в официальных ценностях решительно разуверившегося. А любые подступы к действительным человеческим ценностям, о которых многие из нас думать забыли,— пусть, повторю, подступы на уровне коммерческого кино — я считаю делом полезным. В конце концов, массовый кинематограф — в лучших своих образцах — всегда проповедовал чувства добрые. Нам бы их в нашу обыденность — хоть сколько-нибудь...

Вот, пожалуй, и все, ничего более «заключительного» сказать не могу.

Разборы и размышления

М. Гуревич, Л. Донец

Первый «Крок»

Диалог о Первом всесоюзном фестивале анимационных фильмов

Михаил Гуревич. Я приехал в Киев прямо с мультфестиваля в Варне. Быть может, поэтому мои впечатления от организации нашего фестиваля не слишком радостные. В скромном болгарском курортном городке фестиваль вовсе не задворочный, он кристаллизует все, что сделано в анимации за последнее время.

Людмила Донец. Наверное, сравнивать эти фестивали некорректно, ибо наш фестиваль — первый — это раз и всесоюзный — это два. Варненский же — шестой и международный. Это «две большие разницы». Собственно, концепция фестиваля, чтоб не пугать учеными словами,— это программа фильмов и сами участники. Отобрать все лучшее, что создано за два последних года, и пригласить создателей фильмов — вот тебе и вся концепция. Я не знаю в полной мере все наше анимационное хозяйство, но программу прошлого года «Союзмультфильма» обозревала на творческой конференции студии. Могу сказать, что хоть и есть странности в отборе (например, в программе не было явно самобытного кукольного фильма «Влюбчивая ворона» и был явно стандартный «Домовой и хозяйка»), но в принципе можно говорить об объективности и адекватности программы фестиваля уровню фильмов студии. А это самое важное — чтоб ничто лучшее не осталось за бортом.

М. Гуревич. Программой я как раз доволен. Это и есть главный интерес, главное впечатление и главное событие нашего первого фестиваля. Накладки были и могли быть только со студиями московскими, это ведь такие фабрики-концерны, и «Союзмультфильм» и «Мульттелефильм», кстати, почти вовсе не представленный — несправедливо. Все остальное, что показали республики,— это и есть реальная программа нашей анимации за два года.

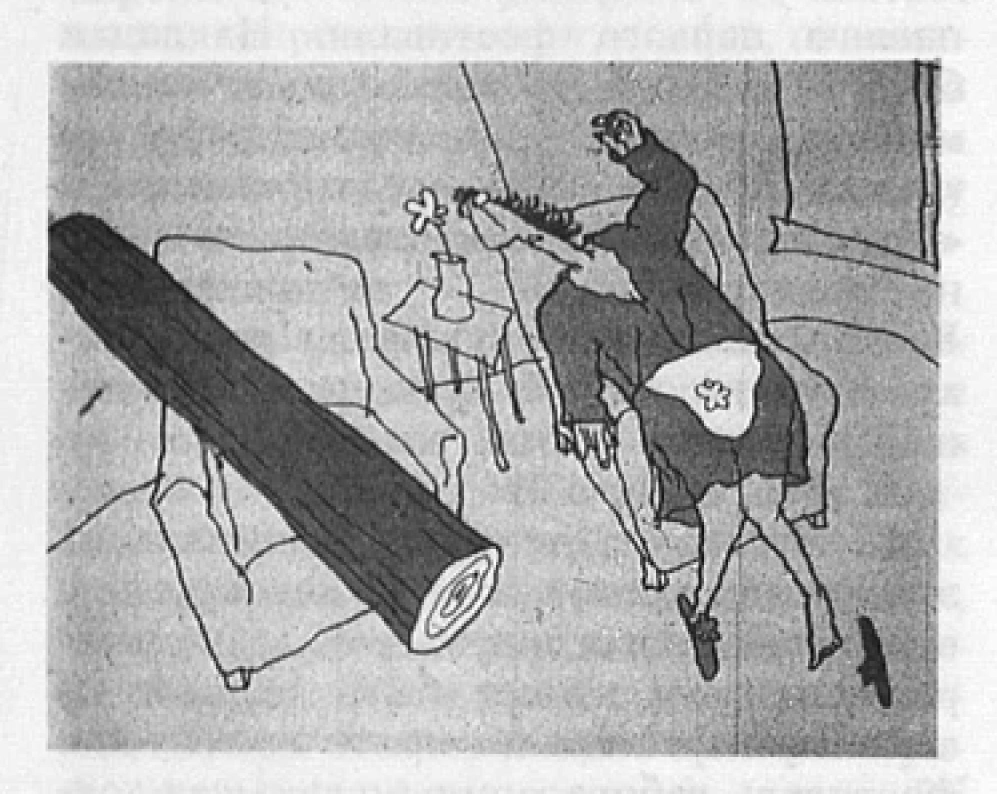
Л. Донец. Чего же боле?

М. Гуревич. Для меня фестиваль — это некий отрезок жизни, некое действо, поставленное, задуманное, срежиссированное. Он может быть разный по замыслу: фестиваль зрительский или фестиваль-лаборатория, но замысел должен просматриваться. Грех бросать камни в оргкомитет, ибо у нас проведение всяких мероприятий требует героических усилий. Но фестиваль — это организованный показ программы, четкая работа пресс-службы, дискуссии. Нам нужно профессиональное общение, и его необходимо было организовывать. И состав жюри должен быть таким, каким он обозначен предварительно. А у нас в результате не было ни Александра Татарского, ни Андрея Хржановского. Стоян Дуков — замечательный болгарский режиссер, но он приехал как иностранный гость, и не следовало его с ходу вводить в жюри.

На фестивале вообще не было многих ведущих мастеров. Ни Норштейна, ни Хржановского, ни Раамата. А кто-то появился на денек — представить свой фильм. Это характеризует фестиваль.



«Дом культуры», режиссер Р. Унт



«Мы — женщины» («Бревно»), режиссер С. Кушнеров



«Остров сокровищ», режиссер Д. Черкасский

Л. Донец. Это вообще характеризует нашу жизнь.

М. Гуревич. Нужно ведь еще учесть сознание цеха аниматоров, который до сих пор как бы в незаконном положении: нет критики, нет системы разработанного проката, анимация не вписывается в культуру как социальный феномен.

Л. Донец. Еще раз скажу: фестиваль — это программа фильмов. Мой принцип — посмотреть как можно больше фильмов хороших, средних и даже плохих. Ну вот и посмотрели. Если бы они не были в конкурсе, я б их никогда не увидела — бегай ищи по всему городу информационные просмотры. Тебе, наверное, во многом виднее. Но все же в целом твое отношение к Первому всесоюзному анимационному фестивалю в Киеве — отголосок сегодняшнего всеобщего нигилизма, отвратительного и небезопасного, когда все не слава богу.

Я считаю: мы должны быть рады и счастливы, что произошло такое событие, как Первый всесоюзный фестиваль анимационных фильмов. Точка отсчета в анимационном деле.

М. Гуревич. Это правда. Но поговорим об образе фестиваля. Был на фестивале плакат: из рога изобилия выскакивают всевозможные мультперсонажи. Это стандарт мышления. На самом же деле образ фестиваля совсем другой. Пусть я буду заподозрен в квасном патриотизме, но наша анимация сейчас имеет высочайший престиж в мире.

Л. Донец. Какой же тут квасной патриотизм? Имеющий глаза да видит. И это вовсе не достижения последних перестроечных лет. Наша анимация последние двадцать лет престижна на международной арене. Мы можем смело сказать, что ренессанс шестидесятых годов был как в игровом, так и анимационном кино.

М. Гуревич. Да, но десять последних — особенно. Это ясно просто из списка международных наград: первые претенденты на всех фестивалях последние десять лет — наши фильмы. Ну о «Сказке сказок» Ю. Норштейна, признанной лучшим среди анимационных

фильмов всех времен и народов, я уже не говорю.

Конечно, у нас есть отставание, скажем, в авангардных формах языка нас часто опережают. Мало успехов у нас и в коммерческой мультипликации. Это правда. Но артистическая, художественная мультипликация, не анекдотная, не гэговая, не трюковая, а лирическая и философская, а в последнее время и политическая — просто уникальна. Можно напомнить, что мы получили подряд три Гран-при в короткометражном конкурсе Каннского фестиваля. Кстати, нужно еще учесть, что в Киеве пришлось изъять из конкурса те фильмы, которые получили призы на последнем Всесоюзном фестивале в Баку, пока еще виды кинематографа не разделились — «Завтрак на траве» П. Пярна, «Мартынко» Э. Назарова и «Война» Р. Унта и Х. Вольмера.

Л. Донец. Кстати, об этом тоже нужно сказать как о досадной накладке: включили в конкурс фильмы, которые не должны были включать. Потом объясняй людям, почему их нельзя премировать...

М. Гуревич. Так вот, если начал жить Первый всесоюзный анимационный фестиваль и, наконец, мы определяем свои собственные приоритеты, что следует отметить? Во-первых, стало ясно, что добрая половина, если не больше,— это уже не детская анимация.

Л. Донец. Я-то думаю, что это одна из серьезнейших проблем.

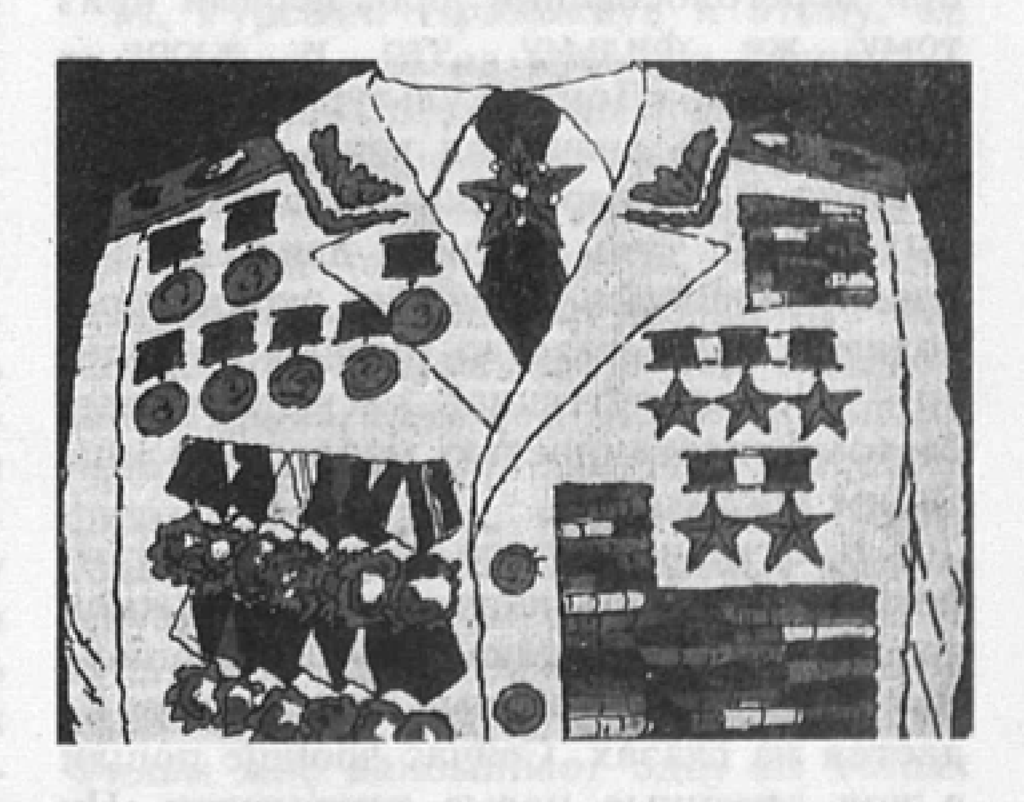
М. Гуревич. Я пока не оцениваю, а говорю как о факте. В обществе сдвигается само представление о детстве, способах диалога с ним. И художники, чтобы быть равными себе и в детском аниматографе тоже, должны были выходить в другие пространства, которые мы пока еще не считаем детскими, а может быть, и зря. По мне, неоцененный шедевр фестиваля — фильм Оксаны Черкасовой «Бескрылый гусенок» — детское кино. А «Келе»? Тоже детское кино, но подхватывает и смелые искания формы. Или «Считалки в картинках» Розы Стиебры. По-моему, замечательная мультипликация, один из точных приме-



«Как стать человеком», режиссер В. Петкевич



«Дела-делишки», режиссер Х. Вольмер



«Правда крупным планом», режиссер В. Гончаров

ров тотальной анимации, когда присутствует особое монтажное мышление, перетекание рисунка из кадра в кадр, это особенная философия пространства, мышление, похожее на сказки Л. Кэрролла, условность интеллектуальной игры. И я никак не могу согласиться с решением жюри отдать приз в категории детских фильмов «Человеку с детским акцентом». Ну, славный, добрый фильм, профессиональный, но не выходит из ряда вон. А «Считалки в картинках» из ряда выходят даже по воспитательному заряду, заложенному не в чисто словесной проповеди, а в картине мира. Этот фильм работает как обучающие игры высокого класса.

Еще одно решение жюри вызывает несогласие, если уж об этом говорить,— дебютный фильм. Дебютанты были — едва не половина участников. Ну, не чистый дебют — не первый фильм, но присутствовала явно новая волна режиссеров — по возрасту и мышлению. Очень славная миниатюра «Бревно» украинского режиссера Сергея Кушнерова, не знаю только опять же по регламенту правомерно ли было выхватывать ее из сборника миниатюр? Но по резкому жесту начинающего, по заявлению себя в этом искусстве настоящий дебют — это, конечно, «Корова» А. Петрова по рассказу А. Платонова. В первом рейтинге критиков мы присудили ей первое место и только потом при переголосовании дали первый приз тому же фильму, что и жюри,— эстонскому «Дому культуры». «Корова» — очень значимая вещь, движение по одному из современных художественных путей. Это спорное движение — живая живопись, когда на экран переводится все богатство именно живописи — с ее композицией, насыщенностью светом, рисованностью маслом, да еще таким пастозным.

Как острая графика пришла в шестидесятые годы от карикатуры, книжной графики, так сейчас — живопись. Чисто изобразительный стиль зарождается на глазах. Сейчас вообще пошли в ход странные новые технологии. Ну вот черный порошок. Или, конечно (уроки Норштейна), когда многоярусная изощренная перекладка выглядит чем-то средним между рисунком и объемом. Какой-то новый мир технологии, рождающий и стиль, не заимствованный из пластических искусств, свой, анимационный.

Но главное для меня — в явно обозначившемся сдвиге приоритетов. Опять возвращаюсь к вопросу о детском. Если в шестидесятые годы притчи сатирического рода были явно взрослыми — у Хитрука, Хржановского, то сейчас художники очень свободны в выборе тем — как хочу, так и ворочу. Вообще нет никаких жанровых, тематических луз. Нет никаких предустановленных границ. Нет даже демонстрации: видите, куда я пошел.

Для меня сейчас есть два очень важных полюса в анимации — политическое кино и поэтическое кино. Кинематографическая лирика, именно лирика.

Л. Донец. Я с тобой согласна.

М. Гуревич. И здесь поневоле происходит и формальное усилие, а не только тематическое и жанровое. В анимации все гораздо теснее связано изначально с художественным языком. Есть ведь более и менее формальные искусства. Как считает Ю. Лотман, в анимации вопрос языка стоит на первом плане. Он говорит: если условность игрового кино моделирует действительность, то условность мультипликационного кино моделирует язык, на котором действительность описывается.

Л. Донец. Я новичок в анимационном кино, но и сама догадалась, что анимация изначально имеет дело не с действительностью, а сразу с культурой — с рисунком.

М. Гуревич. Так вот сейчас лучший политический кинематограф, без перестроечной пошлости, когда хотят налить новое вино в старые мехи,— мультипликационные фильмы, где есть острота зрения, фантасмагоричность, сгущение проблем.

Л. Донец. А мне кажется, что политическое кино — слабое место программы фестиваля. И фильм Е. Гамбурга

«Контакты... конфликты» и «Правда крупным планом» украинского режиссера В. Гончарова. Да и новые политизированные фильмы Роберта Саакянца мне тоже кажутся сужением возможностей режиссера.

М. Гуревич. «Правда крупным планом» в Варне была принята с большим интересом, хотя по мне это несколько непроваренный замес и не очень новый по средствам. Но на возможности плакатной анимации она очень внятно намекает. Что касается Гамбурга, то я к нему как к художнику отношусь с почтением, хотя мне его «Контакты... конфликты» не нравились изначально, ибо там был ложный ход — пластическая иллюстрация текстов М. Жванецкого.

Л. Донец. Давай поговорим подробнее о Роберте Саакянце. Ведь его творчество имеет значение для дальнейших путей всей анимации.

М. Гуревич. Да, ранние его вещи такие изысканные и нежные, что сердце заходится. Даже последующие, более мастеровитыве, лихие, мне казались уже предательством самого себя. Но три последних фильма — «Урок», «Ветер» и «Кнопка» — это другой разговор, это фантасмагорическое, социально-политическое кино. «Ветер» — сильная вещь. Это катастрофизм нашего сознания, он выплеснулся с большой силой и впрямь сюрреалистического ощущения. Это антиутопия, конец света. Сделан фильм с мрачным сарказмом, не жалеющим ничего и себя самого в первую очередь. Здесь есть автоцитаты, очень полемические к себе же прежнему.

Л. Донец. Скажи мне две вещи: считаешь ли ты, что для самого Саакянца — это ступень развития, и считаешь ли ты, что такого рода политико-сатирические фильмы — ступень развития для нашего анимационного кинематографа. Я с тобой не хочу спорить, потому что заранее допускаю, что в анимации есть нечто, чего я не понимаю. Но последние фильмы Роберта Саакянца для меня как бы шершавый язык плаката. Вот смотри, в «Кнопке» есть и анимационный образный замысел, что не так уж часто бывает,— кнопка оказалась на пальце у человека, к чему он ни прикоснется — все взрывается. И все равно (заранее готова думать, что не права): грубость рисунка, движения, блеклость, сухость колорита — для меня в этом есть схема некая.

М. Гуревич. По-моему, как раз у Роберта плаката нет. Плакат — это «Правда крупным планом», и это не ругательное слово в анимации, напротив, фильм недостаточно выдержан как плакат. А сам по себе плакат — что же здесь плохого?

Л. Донец. Уточню. Я думаю, когда притча лишается поэзии, она становится плакатом, лозунгом. Фильмы Саакянца — притчевые. Притча должна быть многослойной по мысли и настроению. А здесь взгляд злого волка на последнем берегу, понимаешь?

М. Гуревич. Понимаю, и это довольно точное определение, но, на мой взгляд, в пользу Саакянца. Злость его перерастает в праведный гнев, и я его понимаю. Я понимаю, откуда эта злость проистекает, и принимаю это как полное проявление человеческое и художническое. И в языке есть интересное — игра антиэстетики, которая так распространилась сейчас в анимации.

Л. Донец. Это тем интереснее, что проблема антиэстетики вообще проблема современного кинематографа и шире — современного искусства.

М. Гуревич. Привыкнув к этому, не реагируешь, как на красную тряпку — раз и два,— понимаешь, что сделано это безукоризненно или по крайней мере довольно изощренно, изысканно. Да и притча ли это? «Ветер», скажем,— весьма ведь странная, незаконная какая-то притча. Для притчи там слишком много крика, слишком много странного, необъяснимого. Это именно катастрофизм всего и вся, выраженный очень точными, зрелыми метафорами, с тонким ощущением современного человека в культуре. Это образ технотронной цивилизации, самой себя поедающей. Фильм мне напоминает одну из самых страшных игрушек века — глобус Рубика, не кубик, а глобус, где части мате-

риков, океанов перепутываются, переворачиваются. Когда я первый раз взял эту игрушку в руки и стал этот земной шар собирать, мне стало дико страшно. В «Ветре» чувствуешь ту самую злость волка на последнем берегу, и это для меня очень ценно. В самом деле, Роберт Саакянц — человек, осознавший весь трагизм положения своей нации и продолжающий работать в веселом цехе мультипликации. Что ему делать, как ему быть? Мы должны оценить и его профессионализм и его политическую резкость. Это сейчас самое резкое политическое кино. Кнопка на пальце — все взрывоопасно. Пусть это политический плакат, готов согласиться, но какой силы, какой точности, и тут я за Роберта. Он меня покорил.

Л. Донец. Я, пожалуй, не стану с тобой спорить. Ибо творчество Саакянца не предмет спора в том смысле, талантливое ли это кино. Скажем так, я люблю другое кино. И думаю, что прежние его фильмы были артистичней.

М. Гуревич. Я тоже люблю другое кино, но если уж политическое кино, то именно такой силы. Или совсем другое, скажем, как у эстонцев. Они же тоже подначивают «старшего брата» в фильме «Дом культуры», но подначивают с большой элегантностью.

Л. Донец. Кстати, я думаю, что есть анимационные регионы, которых нужно непременно коснуться. Может быть, в первую очередь это Эстония, Свердловск...

М. Гуревич. Еще Белоруссия, Украина.

Л. Донец. Да, что касается белорусов, то тут много молодых и поиск очевиден, но пока это типично доморощенный авангард, когда уровень обобщения громадный, а уровень образности хлипкий. Я вижу, что это талантливые люди, которые хотят делать новое кино, и думаю, что они в результате придут к более явленным результатам, но пока что их фильмы для меня слились в одно «колдовское колесо».

М. Гуревич. Но зато какое красивое!

Л. Донец. Пусть и красивое, согласна, но здесь есть напряженка поисков без найденного.

М. Гуревич. Не забудем все же, что, скажем, «Кроки» — не просто новая отделившаяся белорусская студия под руководством О. Белоусова, но это совсем молодые режиссеры, которые только что закончили Высшие курсы. Совсем новое дело, новая команда, которая хочет себя организовать и творчески, и материально. Интересно при этом как, скажем, такой мастер, как О. Белоусов, работающий и в документальном кино, тоже меняется, как он идет по новому пути вместе с молодыми.

Так получилось, что на этом фестивале оказался не очень хорошо представлен (может, последние годы — менее удачные) регион Средней Азии и Казахстана. А там тоже много интересного! В Узбекистане года четыре назад сильно прозвучал фильм Туляходжаева «Будет ласковый дождь», а на нашем фестивале из этого региона привлекает внимание казахская «Охота» режиссеров Ж. Даненова и Г. Кистаунова. История в фильме какая-то никакая...

Л. Донец. Как раз история очень даже «какая». Недаром она по мотивам замечательного Сетона-Томпсона — охота на горного козла, гибель его и как следствие — гибель человека.

М. Гуревич. Да, но в фильме интересна прежде всего драматургия изобразительного решения.

Л. Донец. И пространственного.

М. Гуревич. Оно же изобразительное, оно же пространственное, оно же драматургическое. Фильм очень насыщен эмоционально, игра плоскостями, движение драматургии охоты — все выверенное, трагическое. «Охота» не получила приза, но, тем не менее, интересна.

Л. Донец. Если продолжать региональную перекличку, то, кроме давно зарекомендовавшей себя Эстонии, одной из интересных групп является анимация в Свердловске, недавно рожденное российское кино. На фестивале фактически были представлены все свердловчане: и В. Петкевич («Как стать человеком»), и А. Караев («Жильцы старого дома»), и О. Черкасова («Бескрылый гусенок»), и А. Петров со своей «Коровой», о которой ты уже говорил.

Вот ты сказал, что дал бы «Бескрылому гусенку» Гран-при, что, мне кажется, требует пояснения. Мне нравится картина, как и «Жильцы старого дома», своей лиричностью, но я бы никогда не назвала ее шедевром. Мне кажется, что обе картины — одного ряда, это безусловно нежные акварели, но большего я за ними не вижу.

Другое дело «Корова». Это, на мой взгляд, значительный фильм. Но вот что интересно. Теперь, я думаю, об этом уже можно говорить. Среди членов жюри никто, кроме меня, не обратил на фильм никакого внимания. Его даже не оставили в самых первых, приблизительных списках для дальнейшей селекции. С. Дуков сказал, что это вообще не анимация, ибо какое же здесь движение и одушевление. А я при том, что предпочту статичность «Коровы» любому анимационному динамизму, в глубине души тоже чем-то смущена: я смотрю фильм как станковую живопись. Это какая-то ненастоящая анимация, но в этом ее прелесть.

М. Гуревич. Наверное, как нарушение границ воспринимали и «Сказку сказок». Какой-то реализм, психологизм в сложной перекладочной технике — да зачем это? Хрестоматийный пример здесь: волчок дует на картошку, перебрасывает из лапы в лапу и примурлыкивает. Да, тут несколько смущает добротный реализм, но понимаешь, что это еще одно преодоление запретов в анимации. И появляется новая поэзия.

Л. Донец. Ты согласен, что российская мультипликация своеобычна, нова и даже развивает новые тенденции анимации, или это просто еще один регион?

М. Гуревич. Согласен. В Свердловске образовалась молодая команда недавних выпускников Высших курсов режиссеров анимационного кино. Они вместе, видимо, хорошо уживаются. Это художники-сотрудники, там многие талантливы, так что есть и неизвестные силы, есть подпитка, я не удивлюсь, если появятся новые имена.

Пока что Петкевич, думаю, из дебютантов восьмидесятых — самый яркий. Караев более традиционен, но делает все блистательно. Петров, работавший как художник с Караевым и Петкевичем, теперь вот дебютирует в режиссуре «Коровой». Черкасова, по-моему, одна из самых изысканных художников, художник высочайшей культуры. Так стилизовать под фольклор — надо быть семи пядей во лбу и в искусствоведческом мышлении, и в режиссерском. В «Бескрылом гусенке» возникает образ другой культуры. Это очень честное, точное, этически наполненное отношение к чукотскому фольклору, и здесь прозреваются глубины, которых нет в нашей европейской цивилизации. Гусенок заново рождается. Второе рождение, как бы обретение взрослости, это есть во всех мифах народов мира, а в фильме явлено с замечательно изысканным вкусом. Да, мне тоже по первопутку казались слишком акварельными «Жильцы старого дома», но потом я увидел, что в этой экранизации Паустовского режиссер облагородил литературную вещь.

Л. Донец. Паустовский достаточно благороден сам по себе, разве что сентиментален.

М. Гуревич. Да, но вот, оказывается, переведя словесную канву в экранную, режиссер нашел свой способ диалога с миром. (Назовем и художника-постановщика двух этих фильмов — В. Ольшванга.)

Л. Донец. А фестивальный фильм Петкевича «Как стать человеком?»? Здесь такая же история, как с «Коровой». Жюри никак не хотело его замечать. А по-моему, фильм того заслуживает. И я испытала некоторую злорадную радость, когда он получил через месяц в Лейпциге Гран-при среди анимационных фильмов.

М. Гуревич. Петкевич дебютировал блистательно. «Ночь» — это явление в анимации. Факт какого-то нового визуального зрения, представления о мире, о поэтике. Следующий его фильм «Сказочка про козявочку» — еще изысканней. Там техника была более сложной. Режиссер чудеса творил в скромной истории. Это поражает и служит доказательством тезиса Ю. Норштейна, что

надо экранизировать в анимации «Мастера и Маргариту». Такая детская вещь, с удивительным чувством художественной меры. И вот теперь («Как стать человеком?») он обращается к Леониду Андрееву и меняет технику. Экранизировать в мультипликации Леонида Андреева — это уже подвиг. Но мне кажется, что эффект половинчат и что-то здесь недовыкрутилось. Мистика человеческой души, диалога черта с богом — конечно, непростое дело для анимации. Но получилось не очень внятно, не хватает ясности, хотя трагедийное дыхание ощутимо.

Теперь в целом. Что у этих художников есть стилевое родство, есть эмоциональное устремление в пространство смысла — это бесспорно. И, конечно же, они новаторы, а не архаисты. Но их новаторство резко отличается от новаторства, скажем, эстонцев или даже москвичей. Они новаторы, но не модернисты. По крайней мере, по внешним приметам. Они новаторы, но не авангардистского толка. Их новаторство возвращает нас к углубленному реализму, и в этом, может быть, обоснование их «российскости». Это российский способ развития: не порывать пуповину с добрым, старым, реалистическим искусством.

Однако если говорить о живописном методе, то непременно надо сказать и об украинском режиссере — Евгении Сивоконе и его фильме «Окно».

Л. Донец. Я рада, что ты о нем говоришь. Мне тоже кажется, что фильм «Окно» незаслуженно обойден вниманием.

М. Гуревич. По мне «Окно» — одна из редких удач в лирике, та дорожка, на которую многие ступают, но мало кто может по ней идти. Здесь есть совпадение формального хода и метафорического. Окно в мир разрисовано собственной биографией, и «соскабливание» слоев биографии, возможный «открут» назад так трогает! И художники в фильме блистательные (Л. Балаклав и С. Каштелянчук). Это удивительная вещь. В ней есть лирическое дыхание.

Л. Донец. Обратимся к картине, которая получила Гран-при,— эстонская «Дом культуры». Как думаешь, Гран-при ли это в абсолютном измерении или, скажем, лишь в этой фестивальной программе? Я склоняюсь к последнему. Ибо если взять за канон, за единицу измерения, допустим, «один Норштейн» (думаю, это бесспорно), то нужно сказать, что ни зайца и лисицы, ни цапли и журавля, ни ежика в тумане на фестивале не было. Не было таких картин, где поэзия была бы не просто индивидуальным миром, но и глобальным.

В этом смысле «Дом культуры» — из острых, сильных социальных вещей, мастерских, изысканных. Его едкая социальность очень показательна для нашего сегодняшнего выбора в лидеры. Но я считаю, что «Дом культуры» — это не Гран-при в полном смысле слова. Такой картины, думаю, в фестивальной программе не было.

М. Гуревич. Одной. Но десять были. Может, «Дом культуры» задевает наш имперский патриотизм?

Л. Донец. Я не чужда имперскому патриотизму, но не была ничем задета в фильме. Он по-настоящему смешной, ироничный. Блистательна игра смены стилей культуры, показанная на разваливающемся и обновляющемся доме. Эта смена архитектурных стилей как стилей мышления, не теряющего торжественной убогости при всех переменах. И все же для меня это если и сатира, то не Салтыков-Щедрин. В ней есть лихость, но нет глубины. Такой фельетон высокомарочный.

М. Гуревич. Не забудем, что это ведь имитация бескамерной мультипликации, открытие канадца Мак-Ларена — прорисовки прямо на пленке. Это стилизация под Мак-Ларена, отсыл к нему, который дает обаяние непосредственности, наполнение эмоциональной непреднамеренностью. Это не фельетон, а попытка фельетонирования священной истории. Хорошо, что здесь есть такое звучание: «мы», а не «вы», хотя и так было бы справедливо.

Но, пожалуй, необходимо представить эстонских режиссеров — Р. Унта и Х. Вольмера. На фестивале были два

фильма только что разделившегося дуэта — «Дом культуры» Р. Унта и «Деладелишки» — Х. Вольмера.

Л. Донец. Замечательного дуэта. «Война» — их последний совместный фильм — был показан на фестивале без права на приз (тоже премирован в Баку).

М. Гуревич. Они уже пострааматовские, даже постпярновское поколение в анимации Эстонии. У меня есть эстетический счет к «Войне», по-моему, все же гипернатуралистичны все эти крысы и вороны.

Л. Донец. Ну, эстонцы вообще к этому склонны. Вот в «Делах-делишках» натуральный кусок мяса, можно сказать, действующее лицо фильма...

М. Гуревич. Но в «Войне» мощь притчевого движения все искупает. Режиссеры разделились, и один ушел в куклы («Дела-делишки»), а другой — в рисунок («Дом культуры»). По мнению некоторых коллег-критиков, более мощные эстетически как раз «Дела-делишки». Здесь очень смелая, свифтовская игра масштабами. Маленькие куклы и огромные. Тут есть внутрисоюзная аллегория, но фильм можно воспринимать и вне политики.

Л. Донец. Я так его и восприняла, как типично фольклорную вещь.

М. Гуревич. Да, но и насмешка над «старшим братом» есть. Не оскорбляющая нравственное чувство... Чтобы не упустить ничего эстонского, вспомним и фильм «Город» Р. Раамата, основателя рисованной мультипликации республики.

Л. Донец. Не ругай фильм, я тебя очень прошу, а то что-то все его ругают.

М. Гуревич. Как же можно? Раамат — живой классик. И последний его фильм «Город» — не случайный и очень симптоматичный. Это тоже анимация через картины известного европейского художника Франца Мазереля. И тут как раз использование в анимации зафиксированных образов выявлено точно и сильно. Претензии есть по другому поводу. Сейчас уже нет смысла кричать, что анимация вторгается не в свои пространства. Уже вторглась. Но она именно поэтому должна быть готова к самому высокому эстетическому счету, к полемике по сути дела. «Город» этого не выдерживает. Это мощное высказывание, но отдает ли оно себе отчет в том, куда зовет?

Л. Донец. Очень даже отдает. Разве что слегка прямолинейно.

М. Гуревич. Вот именно. Крайне интересное графическое движение на философском уровне не выдерживает критики.

Л. Донец. Мне кажется, ты все усложняешь. Тут надо сказать простенько: фильм говорит об ужасе города в восьмидесятых годах.

М. Гуревич. Но это такая архаика! А ведь «Город» — пример суверенности анимации, занимающей свои позиции в культуре.

Л. Донец. Видишь, как интересно. Все очень ругали этот «Город», и жюри тоже. Но мне непонятен ход ваших рассуждений. Я думаю, что идей вообще меньше, чем форм. Для того и существуют вечные ценности, чтоб их было мало. Для того и существует множественность форм, чтобы эти вечные ценности всякий раз поворачивались к нам новыми гранями. Мысль, ты прав, простая, что против этого возражать? Но это же не руссоизм новоявленный: давайте бросим город и вернемся к природе, а как бы констатация факта. И здесь как раз интересно само мультипликационное движение. Как движутся эти картины, как они перетекают друг в друга, как эти черно-белые квадраты, из которых построен город, становятся плоскими, раздавленными или, напротив, узкими, длинными, высокими, как они зажимают пространство, удушают его.

М. Гуревич. Несомненно существует эстонская школа анимации. Это и «старейшина» Р. Раамат, и Пайстик, и Пярн, и молодые. Школа, очень далеко продвинувшаяся в формальной эмансипации. Культура формы — высочайшая, чего нет у многих других. Все стили доведены до логического конца. Лотман говорит, что это связано с прочной национальной графической культурой: с книжной графикой, фотографией и т. д.

Однако здесь есть ножницы между культурой формы и культурой целеполагания. Это холодноватое искусство, не хтонический выброс глубин души. Искусство с интеллектуальной дистанцией. Тут видна европейская традиция... Тот же Пярн. Какое художественное мышление! Его «Небылицы» — замечательное философское произведение, гораздо эмоциональнее «Завтрака на траве». Но именно «Завтрак» прорывается в иные пространства. А для меня это разные вещи — совершенство и прорыв.

Я, к примеру, не считаю «Сказку сказок» самым совершенным фильмом Норштейна. Самый изысканный по стилю — «Лиса и Заяц», самый нежный — «Ежик в тумане», самый рафинированный — «Цапля и Журавль», но великий — «Сказка сказок»... В «Завтраке на траве» есть всплеск, высказывание «на разрыв аорты». Фильм говорит о трагедии самосознания в истории, притом новейшей. Вот такого рода проявлений в молодой эстонской генерации я пока не вижу.

Мы говорим о регионах, но вот есть новый «регион», новая студия в Москве — «Пилот», организованная А. Татарским и компанией на свой страх и риск. Хозрасчетно-кооперативная студия. Успех ее на фестивале очевиден — два приза.

Л. Донец. Не было другой картины, которая вызывала бы у жюри такое разночтение, как «Его жена курица» И. Ковалева. К тому же она была ошибочно, как потом выяснилось, представлена не в своей категории.

М. Гуревич. А что конкурировало с «Курицей...»?

Л. Донец. «Выкрутасы» Гарри Бардина, «Театр папы Карло» Р. Хейдметса и «Кнопка» Р. Саакянца.

Что касается меня, то «антиэстетика» фильма мне противопоказана. Я физиологически не выношу обуродование человека, для меня эта картина патологична, и вся ее пластическая культура мне отвратительна, как «чернуха» в игровом кино. Такую же позицию занимал в жюри и Гела Канделаки, который сказал, что, может быть, в Грузии не такое шикарное анимационное кино, но таких картин они не будут делать никогда, принципиально.

М. Гуревич. Интересно, что подобная реакция была у большой части аудитории.

Л. Донец. Действительно интересно. И довольно неожиданно. Я знаю, что я консервативна, но чтоб другие...

М. Гуревич. «Его жена курица» — агрессивная вещь и вызывает ответную агрессию, когда эстетический спор переходит в этический — это да. У меня сложное отношение к фильму. Я очень многого ждал от Игоря Ковалева, режиссера этой картины. Она мне показалась сначала избыточной по форме и стушеванной по содержанию. Но, пересмотрев, я прозрел и понял, что это очень простая история.

Л. Донец. История такая же простая, как «Город», между прочим.

М. Гуревич. Нет, здесь режиссер ни на что не замахивался, он как раз стремился к прозрачной простоте, здесь нет идеологического обобщения, а есть щемящая простота. Но надо продраться через агрессивную форму. Я не стал большим поклонником картины, но цену ей понял. А цену мастеровитости режиссера понимал с самого начала — это одно из интереснейших явлений нашего сегодняшнего анимационного кино.

Тут есть ориентация на те пласты зарубежной мультипликации, которые все еще кажутся нам идеологически двусмысленными, поскольку эстетика безобразного для отечественной традиции — вещь непознанная и находящаяся под подозрением не только у вас, архаистов.

Л. Донец. Знатно ругаешься.

М. Гуревич. А ведь смотрите: в прежних фильмах Татарского и Ковалева легкая добавка этих странностей, «сюрчика» так всем нравилась, прибавляла остроты и популярности, хорошо работала. А когда выступила в чистом виде, какой-то барьер образовался.

Л. Донец. Верно, верно.

М. Гуревич. Итак, давайте тогда скажем, что эта новая студия, студия Татарского и Ковалева (хотя Татарский ли-

дер в этой связке, он руководитель студии) сейчас, я думаю, будет все заметнее, ибо здесь новые молодые люди, и они по-деловому ориентированы на западный рынок — надо же его завоевать! Пока ориентация студии полярная: делать высокопрофессиональную коммерцию и авторское кино. Татарский здесь знает толк и смак — это клоунада такая — по типу рисунка, по темпу, по юмору. Тут будут сериалы из микросюжетов. И второе направление — фестивальные фильмы. Они выигрывают и в той, и в другой ориентации. «Лифт» ведь тоже получил приз, а это довольно массовое зрелище при всей элитарности стиля.

Что показательно: мы наблюдаем, что центр жизни анимации переместился из нашего «Союзмультфильма» в Таллинн, в Свердловск или в Москве — с Каляевки на Покровку.

Л. Донец. Мне кажется, отношение к «Союзмультфильму» напоминает пренебрежительное отношение сына к своему отцу, который виноват уж тем, что ему много лет.

М. Гуревич. Это еще и сегодняшнее общественное сознание: «Союзмультфильм» — метрополия, головное предприятие.

Л. Донец. Совершенно верно. Стандарт перестроечного сознания накладывается на отношение к «Союзмультфильму». И, по-моему, во многом это чрезвычайно несправедливо. Давай посмотрим на то, что было представлено: «Смех и горе у бела моря» Л. Носарева, «Выкрутасы» Г. Бардина, «Келе» М. Алдашина, П. Педмансона, «Медвежуть» В. Кафанова, А. Шелманова, А. Туркуса, «Муму» В. Караваева, «Перевал» В. Тарасова, «Контакты... конфликты» Е. Гамбурга, «Кошка, которая гуляла сама по себе» И. Гараниной и другие. Я уже не говорю о «Мартынко» Э. Назарова, которого исключили из программы, поскольку он получил приз в Баку, но ведь это тоже «Союзмультфильм». В этой программе, я считаю, есть три шедевра: «Мартынко», «Выкрутасы» и «Смех и горе у бела моря» (тут, правда, соединение разных новелл не дает все же ощущения полнометражного фильма). Во всех этих картинах, думаю, есть тот уровень традиционного мастерства, который сейчас как бы даже противен. Ну, «Мартынко», ну, стилизация русского фольклора, что, мы не знаем, что такое русский фольклор? Ну, Гарри Бардин, ну, получил уже премию в Канадах, что ж ему и здесь премию давать? И у жюри было такое отношение и, как мне показалось, у других.

А «Выкрутасы» — редчайшая вещь, где идея пронизывает образное решение. Герой — жлоб из проволоки — сам себя разматывает на проволочный забор, чтоб отгородиться от мира, который его раздражает. Это тот сюжет, что нельзя рассказать словами. Как у Чаплина. Неимоверно смешной и безысходно драматичный. Крушение мира как торжество эгоизма.

А картины молодых! «Келе» — тончайшая, прозрачная вещь, «Медвежуть» — тоже хорошая, с выдумкой, с юмором.

М. Гуревич. О состоянии и судьбе «Союзмультфильма» нужен бы отдельный разговор. А теперь хочу спросить: Людмила Семеновна, что для вас анимационное кино?

Л. Донец. Не знаю, смогу ли я ответить вразумительно. Когда Норштейн измерил анимационное кино литературой и игровым кинематографом — это была очень правильная постановка вопроса. Чем является анимация в культуре? Важный ли это пласт культуры или это свой уголок, который мы убираем цветами? Я думаю, что анимация никогда не будет равна ни литературе, ни игровому кино, и в этом ее прелесть. Но я вообще литературоцентрист, хотя моя профессия — кино. Для меня самым могучим видом искусств является литература, в которой есть все: и философское, и эстетическое, и социальное, и идеологическое, и бытовое. Мне кажется, другого такого искусства нет. Но я думаю, что иные искусства и не должны гнаться за этой многослойностью. Для меня анимация — своего рода искусство для искусства. В данном случае это не второсортность, хотя, думаю, эстетство в

искусстве — постыдно, грех. Может быть, я себе противоречу. Мы ведь видим, что анимация ломает свои границы и становится такой же значимой, как литература,— та же «Сказка сказок». Но на то и гениальность, чтобы ломать границы. Однако как тип культуры, мне кажется, анимация изначально эстетизирована. В ней нет почвы и судьбы. Это розовая хризантема незаслуженного счастья.

М. Гуревич. Но получается, что те тенденции, которые обозначились на киевском фестивале и не только на нем — уход от литературоцентричности, жанровые подвижки, осерьезнивание детской анимации и другие — как бы болезнь, ненужное занятие.

Л. Донец. Да, детское становится сложнее. Но здесь тоже проблема. Почему Норштейн — большой художник? Да потому, что в нем это детское сохраняется. Его персонажи — дети, беззащитные дети в суровом мире. От зайчика и ежика до Акакия Акакиевича Башмачкина. Сразу видно, что и цапля, и журавль несчастны в своем аристократизме и индивидуализме, дошедшем до немыслимой тонкости, что волчок не знает, куда приткнуться в этом мире, и так далее. Вот это беззащитно человеческое — лежит в основе всякого великого искусства. Нежность хрупкого мира.

М. Гуревич. Но завоевание новых культурных пластов — истинное развитие или нет?

Л. Донец. Любое развитие — благо. И пусть анимация занимает подчас, видимо, чужую территорию. Мы не знаем, что будет через десять, двадцать, сто лет.

М. Гуревич. Но, может быть, анимация — это и есть истинный язык кино, а фотографический язык — случайность?

Л. Донец. Это ваше анимационное чванство. Фотографический язык — тоже язык. Даже если ты смотришь в камеру, как в окно, оно уже твое окно. Чем фотографичнее фильм, тем он созданнее, ибо уровень его условности в этом случае, как ни странно, выше, тоньше — вспомним Алексея Германа. А вы думаете, что язык киноискусства явлен только в анимации.

М. Гуревич. Но анимация освоила киноязык, приемы чистого кино. А сейчас распространились киноколлажные опыты, игра на покадровке живого актера и натуры и прочее и прочее. Не рыхлит ли это почву для нового кино?

Л. Донец. Живой актер и натура, как правило, в анимации — эклектика. Все равно что выводить лошадь или собаку на сцену. И вот еще почему анимация никогда не станет центром кинематографа: все-таки без зрителя никуда не денешься, и зритель всегда будет прежде всего интересоваться кинематографом как жизнью, а это не главное в анимации. Ее восприятие требует опыта, культуры, знания искусств.

М. Гуревич. Но хотя бы как кинематографическая лирика, как рукотворная метафора мира и души, как особое зрение, наконец, анимация должна занять свое достойное место в культуре.

К нашим читателям

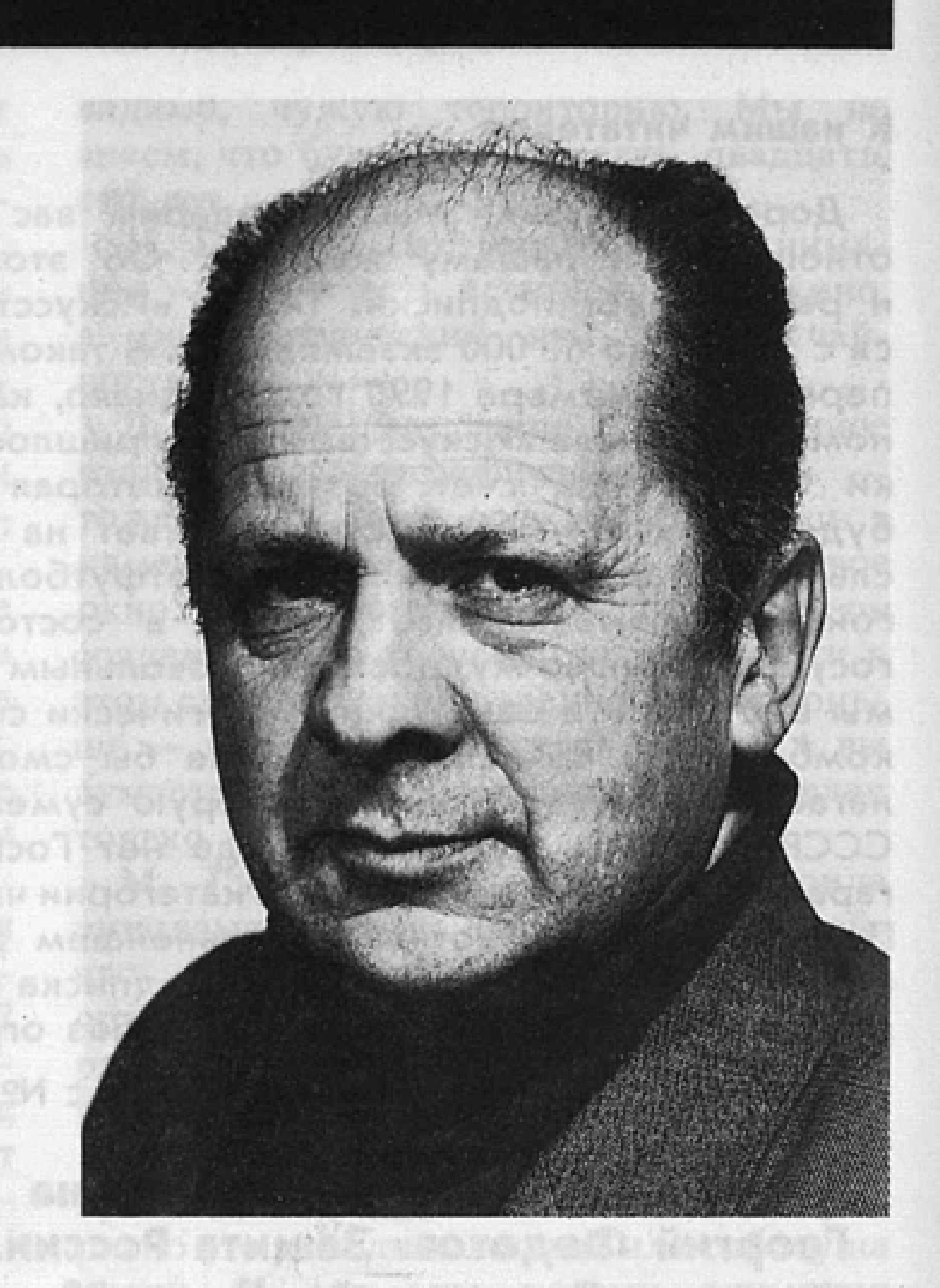
Дорогие друзья! Мы благодарим вас за внимательное, заинтересованное отношение к нашему журналу. Об этом свидетельствуют и ваши письма, и резкий рост подписки. Тираж «Искусства кино» в нынешнем году поднялся с 53 000 до 68 000 экземпляров. В таком количестве нам и удалось выпустить первые три номера 1990 года. Однако, как мы и опасались, тираж четвертого номера журнала «Искусство кино» пришлось резко сократить по причине нехватки бумаги — за счет розницы, которая практически сводится на нет. Что будет дальше — неизвестно. В ответ на многократные просьбы мы повсюду слышим ставшие уже классикой отфутболивания: «В стране трудности с бумагой, и вы не одни». Мы не в состоянии, дорогие читатели, обогатить государственную мудрость добровольным участием в лесозаготовках, не можем мы выстроить и еще один экологически совершенно безвредный целлюлозный комбинат на Байкале (на Арале бы смогли, но уже нет Арала). Не располагаем мы и валютой, на которую сумели бы самостоятельно, без Госплана СССР, закупить бумагу там, где нет Госплана, но есть Бумага. Единственная гарантия — подписка: для этой категории читателей бумагу вынуждены выделять. Поэтому если вы хотите в дальнейшем регулярно читать журнал «Искусство кино», подписывайтесь на него. Подписка принимается всеми отделениями связи и организациями «Союзпечати» без ограничений.

Информируем вас, в частности, что с № 7 начинается публикация следующих материалов:

Андрей Тарковский. Лекции на Высших режиссерских курсах.
Георгий Федотов. Защита России.
Фридрих Горенштейн. Зима 53-го года.
Жерар Депардье. Украденные письма.
Публикуется киноповесть А. Кабакова «Вам отказано окончательно».

А. Гребнев

Старые молодые люди



Это сценарий о судьбе так называемых «шестидесятников».

«Искусство кино» настойчиво разрабатывает тему 60-х годов в советской истории. Можно сказать, распахивает ее серьезно и глубоко (ей были посвящены специальный номер — 1-й за 1989 год, материалы рубрики «Свободная тема», документальные публикации «дел» тогдашних опальных фильмов и многое другое). Тем не менее, само слово «шестидесятники» здесь часто берется в кавычки. И, думаю, правильно: на наших глазах в других изданиях и на собраниях слагается один из современных мифов — а нам их разве не достаточно? Точнее даже: облюбован сюжет для мифотворчества, для газетных и словесных клише.

По ассоциации с добролюбовско-рахметовским типом шестидесятника прошлого века (он легко мигрирует и в сторону «Бесов») вырастает образ эдакого фаната-сектанта или члена некоего тайного общества, боровшегося за власть. Или, наоборот, придурка, что поет, взявшись за руки, революционные песни, кладет жизнь за «социализм с человеческим лицом» и пишет вполне верноподданические коллективные письма-мольбы в адрес Брежнева и Косыгина. Нынешнее поколение, не склонное разбираться в нюансах и хронологии, объединило этих прекраснодушных ораторов с персональными пенсионерами гражданской войны и с лекторами из тех, кто «Ленина видел».

Вот почему так важна и благородна работа журнала «Искусство кино», который (ради истины, ради будущего!) освещает не шестидесятников, а людей, переживших пору прозрения и пробуждения именно в шестидесятые годы, в то противоречивое, трудное время начавшегося «внутреннего раскрепощения и наружного рабства», пользуясь выражением Герцена. Время возникшего и распространившегося противостояния духа, нравственных испытаний, каким подвергся «гомо советикус», впервые ощутивший себя еще и просто человеком, личностью.

Некогда, в 1967 году, на экраны вышел фильм «Июльский дождь» М. Хуциева по сценарию, написанному вместе с Анатолием Гребневым. Даже по тем временам, когда процветал волюнтаризм начальственных оценок, фильм был встречен и каким-то «нутряным» недовольством одних («наследники Сталина»), недоумением других (лидеры «борьбы за ленинские нормы») и горячим признанием третьих («неприсоединившиеся»).

Скорее всего, фильм был не понят. Он выбивался из общего ранжира, нарушал доминирующий тон. Он уходил от волнующего лиризма «Заставы Ильича» с ее кредо смены часовых у Мавзолея, «Интернационала» и картошки, как эмблемы священных страданий советского народа. И от глубоко искреннего самосжигающего пафоса председателя Трубникова. И от юного, светящегося Гамлета — И. Смоктуновского, для которого важно не сомнение «быть или не быть?», а разоблачение лжи и фальши дворца и лукавых царедворцев, потому что «человек не флейта», на которой можно играть. В «Июльском дожде», фильме-предшественнике, прозвучала усталость годов шестидесятых, начало всеобщей разобщенности, тревога дурных предчувствий. Это был грустный и светлый фильм, ибо правда в нем сочеталась с любовью к людям, каковы они уж есть.

Анатолий Гребнев возвращается к времени действия «Июльского дождя», резко соединяя его с нашими днями, когда можно попытаться вывести баланс из тех или иных жизненных решений, которые принимали люди, поставленные перед необходимостью выбора. Экзистенциальная «пограничная ситуация» и веер выбора — вот, собственно говоря, конфликт и содержание «Старых молодых людей». И то, что у каждого из персонажей в результате получилось с биографией, с предназначением.

История взята скромная, камерных масштабов, сознательно «периферийная» — это в эстетике драматургии Гребнева, который важнейшие гражданские, общезначимые проблемы современности «пропускает» сквозь индивидуальные судьбы, сквозь «частную жизнь», как назван один из его сценариев. За кадром остаются смены правительств, шумные кампании, преобразования, проекты реформ, травли, съезды, встречи с интеллигенцией и все прочее, чем полно было десятилетие. Перед нами — последствия некоей гражданской акции (вполне скромной, «массовидной»), рассмотренные через историю двоих. И герой избран «не героический»: не диссидент, не правозащитник, не узник совести. Просто-напросто, опередив на двадцать лет введение нынешней «гласности», он, рядовой гуманитарий, имел неосторожность произнести с университетской кафедры несколько своих слов, свидетельствующих о пытливой мысли. И все. Платой оказался остракизм, иссушающее одиночество человека, который, увы, не смог подняться над временем, оставшись в его плену.

Печальная история такова, что все персонажи проиграли.

И героиня, свершив подвиг самоотвержения, подвиг любви и службы не гению, но пророку на час,— разлюбив. И тот, кто покинул родину и вернулся совсем чужим, пустым в своей оптимистической вылощенности.

И даже тот, кому удалась «настоящая» карьера, кто преуспел не за счет каких-нибудь подлостей и предательств, а благодаря счастливо-легкому характеру и обаятельному цинизму. Мораль, разумеется, не в том, что «нечего было высовываться» или «с волками жить — по-волчьи выть». Речь о трудности жизни, о гибельности жизни в обществе, где свобода на поводке, манит и убегает.

Прелесть сюжета, перипетий, текста — в полнейшей достоверности пережитого. Кухни наших первых «отдельных» квартир, мастерские, от которых «берут ключ» и в которых потом будут идти проводы «отъезжантов»,— все это живой воздух времени, его обаяние.

Конечно, веер судеб, воскрешенный на последующих журнальных страницах, неполон — на «панораму» вещь не претендует. Среди «старых молодых людей» жили Андрей Дмитриевич Сахаров и Анатолий Марченко. К «старым молодым людям» отнесем и автора, труженика, хрониста наших дней в неблагодарном жанре сценарной литературы.

Н. Зоркая

1

В седьмом часу, чуть свет, он отправился покупать газеты. Было мглистое декабрьское утро, в природе еще ночь, город жил и двигался в мутном электрическом облаке, без неба. У станции метро с утра пораньше торговали цветами, вниз и вверх шел народ, к газетному киоску тянулась неподвижная очередь.

Он худ, спортивен, одет не без изящества. Волевое лицо с двумя резкими морщинами у скул. Пятьдесят два года. Куртка с капюшоном, брюки заправлены в унты. Перчатки он забыл дома, поэтому потирает руки, иногда пряча их в карманы. Очередь ждет, прессу только что привезли, женщина в киоске терпеливо пересчитывает газеты.

Вот, наконец, двинулись. Зимняя московская толпа, растягиваясь и сжимаясь, поползла навстречу утренним новостям. Настал и его черед. Склонившись к окошку, он попросил двадцать экземпляров и повторил: двадцать — одной и той же газеты, вот этой. Замерзшими пальцами отсчитал мелочь. И удалился с целой пачкой в руках, провожаемый взглядами из очереди.

Дом его был здесь же, неподалеку: корпуса без фасадов, с изнанкой московских дворов, где стыли чьи-то «Жигули», громоздились ящики «Гастронома», чернели сугробы, скопившиеся в ожидании весны, и в одном из корпусов был его подъезд, неотличимый от других.

— Это я,— сказал он вышедшей навстречу жене и спрятал газеты за спину.— Зря ходил, представляешь? Нет!

Жена еще спала.

— Что — нет?

— Нет. Не напечатали. Не пойму, в чем дело.

Но жена знала наизусть его шуточки. Она занесла руку ему за спину, отобрала пачку и тут же, выдернув экземпляр, развернула. Он прислонился к ее плечу. Зажгли свет.

Все было на месте. Его статья, большая, вполовину газетного листа, с портретом автора. И заголовок — «Невостребованные мысли». И подпись.

— Название! — обрадовалась жена.

— А ты думала! Оставили. Все оставили. Я им сказал: или — или.

— Ты молодец.

— И вот абзац — видишь, тот самый. Внизу, вторая колонка. А, черт, тут слово сняли, эпитет. А где очки? Не удержались, сволочи. В последний момент. Тут было: «в затуманенном сознании». Они сняли «затуманенное»!

Жена пошла за очками. А он наконец разделся — снял шапку, куртку, все одной рукой, не выпуская газеты. Она вернулась и сказала торжественно, не по-домашнему:

— Ну что, я тебя поздравляю, Феликс!

И они обнялись.

Зазвонил телефон. Кто-то ошибся номером.

— Вы ошиблись,— сказала в трубку Марина.

И еще раз, после повторного звонка:

— Да нет, вы ошиблись. Вы какой номер набираете?

Больше не звонили.

— Сейчас рано еще, спят люди,— сказала по этому поводу Марина.— Да и газеты опаздывают, черт-те что творится с почтой. «Огонек» на третий день.

— Да,— согласился Феликс.

Они жили вдвоем в двух комнатах; вторая была его кабинетом — книги на стеллажах, кресло, рабочий стол, всюду порядок, на столе бумаги аккуратной стопкой, пишущая машинка, массивная пепельница, трубка, он курил трубку. Может быть, уже в эти первые минуты покажется, что Феликс Андреевич не чужд некоторого сибаритства и что жена Марина как бы потворствует ему в этом. И это впечатление, если оно появится, будет недалеко от истины. Но наш рассказ впереди, а сейчас Фе-

ликс расположился в своем кожаном кресле, вытянув ноги и уже в очках, все с той же газетой, а Марина появилась в дверях одетая, в пальто.

— Я за хлебом. Там чайник...

Хлопнула входная дверь. Он отложил газету, поднялся. Прошел на кухню.

Чайник стоял на огне. Хлебница была в шкафчике, на положенном месте, и в ней хлеб...

Марина звонила с улицы, из автомата:

— Не разбудила? Пора вставать? Так вот слушай. Читал ли ты сегодня «Известия»? Не доставал еще? Вот достань и прочти. И позвони, пожалуйста. Он дома... Да, событие. За столько лет. И представь себе, ничего не тронули. Там одно слово, ерунда. Но я тебе не звонила, да? Ты понял? Есть, пока.

Повесила трубку. И, виновато улыбнувшись гражданину, ждавшему очереди позвонить, набрала еще номер...

— Алло! Мне Антона Сергеевича, пожалуйста. Это ты, Антон? Не узнала тебя. Это Марина. Читал ли ты сегодня газеты?..

Она была еще хороша собой. В шубке, в вязаной шапочке, с кокетливо повязанным шарфом, шла горделиво, помахивая хозяйственной сумкой, по утренней, уже просветлевшей улице. Из сумки торчал батон.

Вот новости: Феликса не оказалось дома, Феликс ушел. Хорошо, у нее были с собой ключи — так можно было звонить до второго пришествия. Феликс ушел. Чайник был на плите, потрогала — холодный. На кухонном столе, на видном месте — хлеб.

Звонил телефон.

— Это ты? Спасибо. Но, знаешь, он куда-то исчез. Видишь, как неудачно. Ничего не сказал, хорошо, у меня ключ с собой. Ты прочел? Ну что? Правда? Вот видишь. Ничего не тронули, он поставил условие: или — или... Вот именно... Так, может, ты еще позвонишь? Постарайся, пожалуйста, это для него очень важно. Ну, привет.

Она разделась, снова прошла на кухню, оттуда в его комнату, как если бы он мог еще оказаться дома. Телефон затрещал снова, и это был, очевидно, тот второй из организованных ею звонков...

А Феликс разгуливал по городу — неспешно, без цели, иногда, впрочем, взглядывая на газетные стенды, где среди других была и газета с его статьей, и однажды остановился, пристроившись в затылок к читавшему. Но человек прочел, а скорее просто просмотрел статью и, не выразив никаких чувств, отправился по своим делам, а другой, стоявший рядом, уткнулся в спортивную хронику. В общем, никаких потрясений в городе не произошло. Увидев тетку с пирожками, Феликс вспомнил, что не завтракал, купил пирожок и отправился дальше.

Это происходило в центре Москвы, на Моховой. У старого здания Московского университета роилась молодежь. Время близилось к девяти; стоявшие и только что подошедшие уже устремлялись вверх по ступеням; их догоняли опоздавшие; иные подкатывали на такси, а кто и на собственном транспорте — нынешнее студенчество, непохожее на нас, студентов 50-х и даже 60-х. Нас здесь не знали, не помнили и, вероятно, не ставили ни во что, и Феликс Познанский, в прошлом студент, аспирант, ассистент кафедры, с горьким удивлением взирал сейчас на эту толпу, где ни один человек, пробегая, не обернулся ему вслед.

Было время — он сходил по этим стертым ступеням...

2

...спускался по этим ступеням в кругу друзей и однокашников, и круг все расширялся, подходили малознакомые люди, пожимали руку, он был героем дня, был такой день в его жизни, майский день, молодость и успех.

Ему говорили: «Давно не слышал ничего подобного!» — «Спасибо вам!» — «Не робей, старик, пусть теперь говорят что угодно!» — «Они ничего не посмеют с вами сделать!» — «Еще как посмеют!» — «А есть стенограмма?» — «Есть».— «Это хорошо».— «И хорошо, и плохо!» — «В конце концов, нам нужны дискуссии! Нужны или нет?» — «Дискуссии, но только с правильных позиций!» Такие раздавались вокруг речи. Кто-то предлагал Феликсу отдать его труд в печать. «У меня, к сожалению, нет своей типографии»,— отвечал на это Феликс.

Как всегда, объявились поклонницы — милые существа, чье сочувствие в таких случаях особенно льстит самолюбию. Две славные девушки по очереди пылко пожали ему руку. Одна сказала: «Спасибо!» Другая: «Как здорово, что есть еще смелые люди». Сцену завершил пожилой профессор, один из высоких авторитетов, чье приближение заставило примолкнуть и расступиться всех остальных. «Молодец!» — поощрил, а может быть, укорил он Феликса с той неповторимой интонацией, в которой равно можно расслышать и то, и другое. И это был грозный знак!

И лестница эта с двумя маршами, и дворик с чугунной оградой совсем не изменились за 25 лет, только не было уже тех людей и того оживления, и сеял мелкий снег.

Одна из этих симпатичных поклонниц неожиданно оказалась в метро, в том же вагоне, что и он, и села, вероятно, на той же станции, только он не заметил, а заметил вот сейчас, когда она развернулась к нему лицом, словно предлагая продолжить знакомство. Это была та, что сказала «спасибо».

— Да, это я,— подтвердила она.— Вы знаете,— она понизила голос, и он тогда подвинулся к ней поближе,— я, может быть, не все поняла, но то, что вы провели такое исследование... Я, честно говоря, не думала, что у нас это возможно...

— Спасибо,— сказал Феликс.— А вы... Я вас раньше не видел. Вы наша студентка?

— Я на заочном... И плюйте, не обращайте внимания на ругань. Все настоящее всегда ругали. Я сейчас читаю книжку о Дарвине, как ему доставалось!

— Кому? Дарвину?

— Да! — Глаза девушки светились восторгом.

Приближалась ее станция, и Феликс спросил:

— Куда же вы?

— На работу.

— Да? А где же мне вас искать?

— А зачем? — улыбнулась девушка, уже сделав шаг к дверям. И все-таки оставила ему шанс: — Я работаю в библиотеке, меня зовут Марина.

Он успел запомнить станцию: «Краснопресненская».

В районной библиотеке, куда он заглянул, никакой Марины не было. Ему сказали: нет. Впрочем, еще спросили — скорее всего, из чистого любопытства:

— А какая Марина? Фамилию не знаете?.. А какая из себя?..

В другой библиотеке нашлась Марина, но не та. Женщина среднего возраста, строгого вида. Она сказала:

— Слушаю вас.

В этом районе было несколько библиотек, в том, очевидно, и заключалось испытание, которому он был подвергнут. Хочешь меня увидеть — найди.

И он искал, выдерживая любопытные взгляды. И нашел.

Девушка в синем халате — как выяснилось, в очках — сидела за библиотечной стойкой. Конечно, она не ожидала от него такой прыти. Взгляд ее не выражал радости, только удивление:

— Нашли?..

Затем она вышла к нему из-за стойки:

— Я работаю до семи.

— Я подожду.

— А может, в другой раз?

— Нет,— сказал Феликс.

Ей еще предстояло узнать его упрямство.

3. Тогда же, двадцать с лишним лет назад

— Знакомьтесь, это Марина. А это Антон, Митя, Люба, кто там еще? Знакомьтесь, это Марина.

— Мы помешали.

— Здесь никто никому не мешает. Знакомьтесь, это Марина.

— Все нормально. Вот сюда проходите. Тут чистый стул, можно бумагу подстелить. Стакан вам на двоих.

— Спокойно, ребята.

— А мы спокойно. Вот еще блюдце вам, остальное всё сами. Митя, ты где?

— Здесь.

— Ты, по-моему, сидишь на гитаре... А кто сидит на гитаре? Ну, слава богу... Налито у всех? Так я говорю, братцы, что мы живем в интересное время. Живопись становится абстрактной, музыка конкретной. Будем продолжать? В таком случае — тост! За хозяев дома!

— Уже было!

— Будет еще раз! Феликс Андреич, не вижу бокала. Ах, у вас один на двоих, пардон! — говоривший эти слова — молодой, обаятельный, хитроглазый, по имени Антон — наклонился к Феликсу.

— Что за симпатичный кадр? Откуда?

— Из библиотеки.

— А почему Марина?

— Такое имя.

— Так было ведь уже. Опять Марина? Он у нас, братцы, маринист!..

Клубился вечер шестидесятых. Тут было все: мастерская непризнанного художника, застолье на каких-то щитах и коробках, водка, гитара, случайно забредшие люди, так же случайно и незаметно исчезавшие, молчаливый добряк с русой бородой — хозяин мастерской и его странная подруга.

— Вы Марина?

— Да. А вы?

— Соня.

— Вы тоже скульптор?

— Нет. Я его подруга.

Вот это вы?

— Я. Вы догадались? Он ищет не внешнее сходство, а внутреннее. Почувствовать человека.

— Да. Я чувствую.

— Покурим?

— Я — нет.

— Был вчера итальянец, предлагал большие деньги, Митя сказал: нет. Итальянец говорит: да вот же она,— показывает на меня,— ты еще раз вылепишь!.. Но нет. Он не любит продавать свои вещи. Как все большие художники!..

Серьезные вопросы здесь также имели место: лица с печатью государственной заботы, разговоры вполголоса, новости не из приятных. Вспомним, как это было в то время:

— Что делать будем?

— Подождем.

— Это ошибка. Время работает на них, мог убедиться.

— Что ты предлагаешь?

— Письмо в редакцию. Элементарно. Не так поняли, не так процитировали, вдобавок сам лично допустил ряд неточностей, о чем сожалею.

— Это никого не устроит.

— Как написать.

— Поставь себя на их место!

— Вот это — не будем!

— Смотрите, что происходит. Стоит им дать слабину, отпустить вожжи, как сразу что-то случается: кто-то тиснул статью за рубежом, кто-то уехал и остался и тому подобное. А в результате? Опять закручивают гайки!

— Что же вы предлагаете?..

Скажем теперь: спор шел в кругу нескольких мужчин, ребят, как они себя называли, а предметом спора были неприятности, которые навлек на себя Феликс Познанский и вместе с ним, очевидно, друг его Антон. Ребята спорили, девушки прислушивались. Подруга скульптора Соня опекала Марину. Скульптор Митя смущенно улыбался и молчал. Иногда он уходил и возвращался с бутылкой. Пьяных не было — в те годы мы еще не напивались.

— Делать дело — вот что я предлагаю! — говорил человек, к которому обращались на «вы».— Прежде всего понять, чего мы хотим. Цель! Вы хотите остаться в университете? Да или нет?

— Смотря какой ценой.

— Любой ценой. Остаться и продолжать. Или вас выпрут с волчьим билетом.

— Любой ценой — это не есть остаться!

— А что же ваш академик? — спросил кто-то из споривших.— Если к нему?

— А что он может в этой ситуации?

— Он все может. Если захочет. «Человек человеку — друг, товарищ и брат». Это, говорят, он придумал.

— И про коммунизм через двадцать лет?

— Тоже он. Он вас любит, это главное. У него четко делится в этом смысле.

— Академик в настоящее время отсутствует. Отбыл в Среднюю Азию, на Памир, к своим избирателям. Он от них депутат в этом году.

Лица менялись. Теперь в центре общества угнездился молодой человек с лицом ребенка, очень серьезный и решительный. Ему как раз и принадлежала информация об академике, он обладал информацией самой разнообразной.

— Я говорил с Кудрявцевым, он, как всегда, ничего не обещает, но там есть еще Мысловский, новый человек, из комсомольцев, прогрессивный, ты его должен знать, Феликс, он приятель Толи Гусева. Кстати сказать, собирается к тебе, Митя, в мастерскую, он любит художников. В общем, он прямо говорит: пишите, ребята! Пишите, не стесняйтесь, по каждому факту откровенно! Вы, говорит, и себе поможете, и нам. То есть, иными словами, взять инициативу! — успел заключить Ростик,

так звали всеведущего молодого человека, успел, потому что в ту же секунду взорвался молчавший до сих пор Феликс:

— А я не понимаю, о чем речь! Что вы тут все заладили? О чем писать? Кому? Что за бред! Происходит нормальная дискуссия, спорные точки зрения. Хотите — возражайте, в чем дело! Дискуссии еще никто не отменял!

— Ты просто не заметил, старик. Отменили,— сказал умудренный жизнью Ростик.— Все отменили, пора уже понять!

— Все отменили! — возник еще чей-то голос, на этот раз пьяный, и в поле зрения оказался новый человек, постарше остальных, лет 45, с седым ежиком и длинными баками, только входившими в моду.— Все отменили! — прохрипел он.— Недолго тешил нас обман! И я вам прямо скажу, ребята: надежда на вас! Мы — старые, ленивые, разрушенные, купленные с потрохами, теперь это называют «ангажированные», слыхали такое слово? На вас, ребята, вся надежда, вы другое поколение, свободные люди. Держись, старик! — призвал он Феликса.

Менялись местами. Теперь Марину опекал Антон.

— Я потопал,— сказал Ростик.— Перезвонимся.

— Держись, ребята, не сдавайтесь! — настаивал человек с пышными баками.

— Это кто? — спросила Марина.

— Это такой известный физик. Вернее, неизвестный,— объяснил Антон.— В закрытом институте. Делает там всякие штучки для войны, а по вечерам, видишь, мается... Слушай,— обратился он к физику,— сколько у тебя орденов, если это не военная тайна?

— Хватает,— сказал физик.— Чего-чего, а этого хватает. Сам лично мне вручал.— Он показал на брови.— Не далее как третьего дня. Нормальный мужик, я вам должен сказать. Без этих закидонов. Посидеть, выпить. Но он ничего не решает. Там другие люди заказывают музыку.— И опять показал.— Я верю только в вас, ребята! Не скурвитесь? Обещаете?

— Обещаем,— сказал Антон, подмигнув Марине. Накрыл ладонью ее руку, она освободилась. Попробовал еще раз, тверже. Она опять ускользнула как бы невзначай и тем не менее показывая характер.

— Где же он тебя нашел? — спросил Антон.

— В метро.

— Удачно...

— Посмотрим,— сказала Марина.

— А если его на тебе женить? Хорошая идея!

— Я согласна,— сказала Марина.

4

Напомним: декабрьским утром 1988 года он бродил по городу без всякой видимой цели, а может быть, с тайным тщеславием человека, сказавшего миру важное слово и все еще остающегося неузнанным. Так оно и было. В метро, куда он только что опустился, тоже читали газеты, и как раз рядом у него над ухом прошелестела страница с его статьей — скосил глаза и увидел заголовок и свой портрет. Человек с толстым портфелем на коленях и чемоданом в ногах, приезжий, читал статью, это было приятно, читал, вникал и ни о чем не догадывался, что тоже по-своему грело душу...

5. Тогда же, двадцать с лишним лет назад

Академик Самсонов Виктор Максимович, старый ученый нового времени, умудренный теоретик и бодрый практик, то есть книжный червь и государственный муж, обитал в высотном доме на Котельнической набережной в крупной квартире, где опять же соседствовали теория и практика — многомудрая старина и современный вкус к жизни. Он возник перед Феликсом в среднеазиатском халате, перепоясанном на брюхе, и в тюбетейке на лысой голове.

— Ну что, привет! — сказал он, входя.— Как я тебе нравлюсь? Ездил, понимаешь, к моим избирателям, они у меня вон как далеко на этот раз. И, видишь, весь в подарках! И дыня. Будешь дыню? Только не курить. Я бросил.

— Бросили?

— Да. Хороший попался гипнотизер. Женщина. Взяла с меня кругленькую сумму. А если, говорит, брать с вас меньше, вы опять закурите. Ну? Так что? — без перехода спросил академик.— Рассказывай. Что там себе напозволял? Телефон с самого утра, Люся вон свидетель.— У Виктора Максимовича была молодая жена Люся.— Ты его, кстати, убери подальше.

Люся унесла телефон, на какое-то время оставив их вдвоем. Виктор Максимович призвал Феликса поближе.

— Так что? Страна обиженных людей? Государство без общества? — спросил он, играя сладострастной улыбкой.

— Что, разведка донесла?

— Разведка, да. Боюсь только, что не мне одному,— заметил Виктор Максимович.— Ну-ка, включи. Вон там, на столике.

Там, на столике, лежал заграничный кассетник — новинка, которую еще не видел Феликс. Виктор Максимович не преминул похвастаться и ею:

— Хорошая штука? Японский, последняя марка. Нажми! Посредине клавиша.

И Феликс услышал свой голос.

— Мифы культа личности, волны безрассудного массового террора охватывали страну, хронически лишенную нормальных условий существования своих граждан,— говорил голос Феликса сквозь шум и тишину зала.— Я вижу здесь прямую связь. Посмотрите, сколько вокруг людей, обиженных судьбой, невыспавшихся, затырканных... Людей обманывают, когда они хотят обмануться...

— Каким образом? — спросил Феликс.

— Это тебе лучше знать. Там стояли микрофоны?

— Один микрофон.

— Достаточно. Мне, как видишь, подарили пленку. И там еще, говорят, продолжение. Что-то насчет искусства. Отделить искусство от государства.

— Вообще идеологию.

— Идеологию от государства. Это ты здорово! — обрадовался академик.— Слышала?

— Он смелый,— сказала Люся.

— Ну и что они там? Шумели?

— Я бы не сказал.

— Замерли!

— Да, скорее.

— Испугались! А этот самый, новый наш декан?

— Куликов? Аплодировал.

— Это интересно. Ты слышишь, Люся? А что студенты?

— Студенты — хорошо. Не отпускали.

— М-да, вот это зря,— заметил академик.— Тебя вызывали?

— Да. Литовченко.

— И что?

— Просил текст. Спрашивал, есть ли еще экземпляры...

— Так,— все еще отмечал про себя академик.— И что ты собираешься? Есть какие-то планы в смысле дальнейшей жизни?

— Меня выгоняют? — спросил напрямик Феликс.

— Ешь, пожалуйста, дыню. А что наш друг Антон?

— Сочинил письмо в мою защиту. Собирает подписи.

— Это что, так задумано? Сначала выступить, потом поднимать общественность?

— У нас не было таких целей.

— А какие?

— У них не было целей, Витя,— сказала жена Люся.

— Ну, в это трудно поверить. Они умные ребята, взрослые. Занесло — это я еще могу понять. Но чтобы так, на голубом глазу...— Академик вполне владел современной лексикой.— Или просто в расчете на популярность...

— Нет, Виктор Максимович,— сказал Феликс.— Ни то, ни другое. Просто я подумал, что если не скажу сегодня, то не скажу и завтра и уже никогда. Такой своего рода опыт на самом себе.

— Интересно,— сказал академик.— Люся, ты нам чаю обещала.

— Спасибо, нет,— сказал Феликс.— Я пойду, Виктор Максимович.

— Подожди. Присядь на минуту.— Виктор Максимович вышел, оставив их вдвоем с Люсей. В ту минуту, пока он отсутствовал, Феликс доедал дыню и смотрел на Люсю, встречая ее непрерывный взгляд.

Академик вернулся, держа в руках деньги.

— Вот, возьми.

— Что это? Зачем?

— Здесь пятьсот. Пригодятся на первое время. Разбогатеешь — отдашь.

— Я все понял,— сказал Феликс.— Спасибо. Нет.

— Что ты понял?

— Возьми, у него их много,— сказала Люся.— Бери.

— Нет,— сказал Феликс. И стал прощаться.

6

— Я спал?

— Да. Так сладко спал, я не хотела будить. Говорил во сне.

— Говорил? Что?

— Какие-то отдельные слова.

— А сколько времени? Тебе не надо домой?

— Нет, мне не надо. А вам? Тсс... Там кто-то пришел. Зажгли свет.

— Митя с Соней.

— Надо вставать.

— Нет. Лежи. Они сюда не войдут.

Голос. Эй! Есть кто-нибудь?

— Есть!.. Лежи спокойно.

— Так вы сюда женщин водите?

— Конечно. Систематически.

— Не надо. Я ведь еще не привыкла к вам. Когда вы серьезно, а когда шутите.

— Будешь со мной по имени-отчеству?

— Да, наверно... Тихо! Слышите? Там еще кто-то... По-английски... Иностранец...

— Да, тут к нему ходят иностранцы.

— А как мы выйдем отсюда? Что они скажут?

— А мы никогда отсюда не выйдем!
— Я согласна!
— Согласна?
— Да. Будем жить с этим ангелом. А вот, скульптура.
— Это не ангел.
— Ну как же. Вот крыло. Он благословляет нас...
— Что с тобой? Ты плачешь?
— Нет, смеюсь.
— Плачешь.
— Смеюсь.
— Почему ты не сказала?
— Потому что... потому что...
— Теперь, как честный человек, я должен что?
— Вот именно.
— Опозорил девушку.
— Да.
— Ты одна у мамы?
— Да. А вы?
— И я один.
— Бедненький.
— Как ты хорошо целуешь.
— Правда?
— Да, да.
— Зайчик.
— Это что?
— Ласковое слово. Зайчик. Лежи смирно. Руку. Мне тяжело.
— Марина, слушай. Я должен тебе сказать. Хочу, чтобы ты знала...
— Так серьезно?
— Да. Я со вчерашнего дня безработный. И к тому же бездомный. Все полетело. Человек зависит от государства даже в этом. Жилищное право подчинено идеологии, абсурд...
— Говори, я люблю тебя слушать. Как ты рассуждаешь.
— Вот такие дела, Марина. Так что все это, видишь, не ко времени у нас. Человек, у которого семья, должен жить по-другому, вот я тебе все объяснил.
— Не надо жить по-другому. И не бойтесь ничего, я не буду вам в тягость, я все умею.
— Ну говори же мне «ты», пожалуйста!
— Ты. Ты.
— Что такое! Опять щека мокрая. Ну вот!
— Ничего, это от счастья. Тихо. Всё. Молчите.

За дверью, в мастерской скульптора Мити, звучали оживленные голоса, кто-то говорил по-английски, смеялись...

7

Шли с Антоном, два друга, по лестницам и коридорам высокого учреждения, тихим лестницам, тихим коридорам, где из одинаковых дверей иногда выходили одинаково одетые, в пиджаках и при галстуках, мужчины, строгие женщины или вдруг аккуратный милиционер возникал за столиком на этаже.

— Ты видел ее когда-нибудь?
— По телевизору как-то раз. Лет сорок пять, но выглядит...

— Да нет, моложе.

— Да нет, не моложе. Но выглядит... Классная баба. Я бы не прочь. Вместо душеспасительного разговора... А что? Эти бабы на самом деле... У них подавленные желания...

— Тихо! Дурак! Тут все прослушивается.

— А что я такого сказал? Это ее никак не порочит в качестве должностного лица.

— Заткнись. Лучше скажи: как будем?

— А как будем? У них все уже решено заранее, есть решение, что бы ты ни сказал.

— Зачем же нас вызывают?

— Нас не вызывают, а приглашают. По нашему же письму. Это такой порядок. Письма трудящихся.

— Бывших... А может, будут воспитывать?

— Не исключаю.

— И что, поддаемся?

— Я думаю, нет. По обстановке.

— Давай решим.

— Давай. Я — как ты.

— А я — как ты.

— Значит, смотрим друг на друга.

— Смотрим.

И с тем вошли в приемную.

Здесь была своя тихая жизнь. Стулья для ожидающих. Высокая дверь, за которой что-то происходило.

Ждали.

— А я без галстука.

— Ну возьми мой.

— Тогда ты будешь без галстука.

— Ну давай оба.— И Антон сдернул с себя галстук, стал запихивать его в карман — на глазах у секретарши, сидевшей за дальним столом, и к удивлению товарища, появившегося из-за высокой двери.

— Товарищ Познанский,— объявил товарищ, угадывая глазами одного из двоих.— Пожалуйста, проходите.

— Мы вместе,— сказал Феликс.

— Товарищ подождет.

— По одному вопросу,— подтвердил Антон.

— Посидите,— веско сказал товарищ.

И Феликс отправился один.

Алла Петровна Шапкина, так звали хозяйку кабинета, сидела за новеньким, светлого дерева столом, и все вокруг было новеньким, как бы только что приобретенным, дышало свежестью, стерильной чистотой и покоем.

— Здравствуйте, присаживайтесь, Феликс Андреевич,— пригласила Алла Петровна с изысканной любезностью, с именем-отчеством, сочтя нужным тут же предупредить: — У нас с вами трудный разговор.

— Трудный для кого? — спросил Феликс.

— Трудный для меня.

— Я вам помогу.

— Пожалуйста, буду благодарна.

У нее было красивое лицо или, скорее так, правильное лицо, созданное для государственной работы, а может быть, если такое мыслимо, этой работою и вылепленное: волосы светлые, соломенные, с пучком на затылке, абрис лица круглый, нос прямой, все в норме, все миловидное, пожалуй, за исключением колючих глаз, необходимых для ее теперешней роли. Феликс рассматривал ее подробно, даже,

пожалуй, слишком. Он сидел за маленьким столиком, приставленным, как и полагалось, к большому столу, и ждал продолжения.

— Тут два вопроса, вы, полагаю, в курсе,— сказала она ровным голосом.— Ваше письмо на имя первого секретаря и письмо группы товарищей в вашу защиту. Что касается второго, то с этим, как ни странно, нам легче разобраться. Ряд товарищей уже были у нас, мы беседовали, дали свою оценку, я думаю, все согласны, это, повторяю, не вопрос. Вопрос теперь о вашем письме.— Она постучала пальчиком по раскрытой папке, лежавшей перед ней на столе.— Тут ряд формулировок, допущенных вами... не будем сейчас вдаваться в их содержание...

— Почему «допущенных» и почему не вдаваться? — спросил Феликс, воспользовавшись короткой паузой.

— Вы ставите нас в трудное положение,— продолжала она, не дрогнув.— Это письмо, как стало известно, попало в чужие руки. Не знаю, результат ли это небрежности или так задумано с самого начала, вам лучше знать, но этим текстом завладели всякого рода иностранные голоса и используют его в своих целях. Что будем делать? Как поступим?

— Не знаю. Подскажите.

— Когда копия письма, адресованного в партийную инстанцию, становится достоянием посторонних лиц, то есть начинает ходить по рукам,— не вдаваясь в причины, как и почему, берем только факт,— в этом случае может быть допущена фальсификация, то есть приписано все что угодно.— Голос ее был искренним, она верила тому, что говорила.— Спрашивается, почему вы должны за это отвечать? Ваше право заявить в печати протест. Почему вы, советский человек, молодой кандидат партии, ученый, должны заявлять, что вас изгнали из науки за ваши убеждения, расправились с вами и тому подобное? Вы этого не писали!

— А за что же меня изгнали?

— Вас никто не изгонял, Феликс Андреевич. Тем более за убеждения. Мы не Западная Германия, у нас не увольняют за убеждения, давайте из этого исходить.— И опять она верила тому, что говорила.— Вас освободили,— раскрыла папку,— в связи с изменением учебной нагрузки. Это право любого учебного заведения, хотя при этом учитываются и уровень подготовки преподавателя, и моральный облик. Убеждения тут ни при чем. Что касается работы, к этому вопросу можно будет вернуться.— И тут она посмотрела на Феликса вопросительно.

— Я должен написать опровержение?

— Зачем так громко. Можно подумать о форме. А ваш друг Широков — он здесь?

— Да.

— Ну, закончим сперва с вами. Так что же? — Алла Петровна посмотрела на часы — маленькие золотые часики на пухлой ручке.— Какие трудности?

— Трудность одна. А если лет через пять окажется, что правы были мы?

— Через сколько? Почему пять? — слегка удивилась Алла Петровна.

— Ну, скажем, десять. Это не так важно.

— Не будем здесь с вами дискутировать. Да, обстановка меняется. Если через пять лет окажется, что те ваши прежние мысли перекликаются, допустим, с задачами общества, напишете новую статью или вернете старую, посмотрим, всё в наших руках,— и тут она мило улыбнулась, напомнив о своей женской сути.

— Так, может, проще не писать лишний раз,— предложил Феликс.— Подождем, встретимся лет через пять-десять. Я не тороплюсь.

— Это будут трудные для вас годы, Феликс Андреевич.

— Ничего.

— Смотрите. Я вам все сказала.

Лицо ее зарумянилось, губы между тем были плотно сжаты, она сердилась.

— Кстати, хотелось бы все-таки подискутировать с вами,— сказал Феликс.— У вас не найдется времени?

— К сожалению.

— Может быть, после работы?

— То есть?

— Тут недалеко есть очень славное кафе,— продолжал он, пьянея от собственной наглости.— Во сколько вы заканчиваете?

Но эти женщины умели владеть собой.

— Зачем вы паясничаете, Познанский? Это вам не поможет. Кроме того, вы не в моем вкусе. До свидания.

И показала кивком на дверь.

Дальше было так. Антон, ожидавший в приемной, поднялся навстречу Феликсу. Успели перемигнуться. Антон направлялся в кабинет.

И тут его остановили. Сначала:

— Подождите. Минутку.

Затем:

— Товарищ Широков, Алла Петровна не сможет вас принять. Вам ответят по почте.

Вышли на улицу.

— Все, старик,— сказал Феликс.— Как видишь. Не сошлись характерами. Вы, говорит, не в моем вкусе... А счастье было так возможно... Прости!

8

Клетушка при скульптурной мастерской по-прежнему служила приютом для бездомных друзей. Сейчас здесь на топчане расположилась Марина. Вошла Соня с чашкой в руках.

— Не вставай, лежи спокойно. Вот попей. Кружка чистая, она сверху такая...

— Спасибо, Соня. Я так нахально...

— Да о чем ты. Живи. У нас здесь всегда кто-нибудь, это нормально... Ну как ты? Температуры нет? Надо бы смерить, не должно быть температуры. Если что, неотложку.

— Ну вот еще.

— Ты все-таки отчаянная девка.

— Только не надо, чтобы он... Я тебя очень прошу. У него своих неприятностей... Посиди со мной.

— Я сижу.

— Соня, а Митя тебе когда-нибудь говорит, что он тебя любит?

— А зачем слова? Это и так чувствуешь. У него ведь была жена до меня, он ушел. Хорошая девка, но ничегошеньки не понимала в его творчестве. Он был для нее рядовой человек. Удивлялась, почему он не получает зарплату.

— Соня!

— Да?

— Там пришли? Посиди еще. Вот насчет денег. Дай-ка мне мою сумку. Знаешь, я хочу немножко помочь Феликсу, но чтобы это шло не от меня. Скажи, что это твои.

— Никто не поверит.

— Ну, придумай что-нибудь. Он сейчас без копейки, и это его, я знаю, тяготит.

— А у тебя откуда?

— Были... Ну, я у матери взяла в долг, неважно...

В мастерской тем временем собирался, как всегда, разный народ. Рассматривали новую работу Мити, восхищались. Подвыпивший физик был тут как тут, и шустрый Ростик не заставил себя ждать, и Антон — на этот раз с какой-то невообразимой красавицей.

Появился и Феликс. С новостями.

— В Институте социологии увольнения, разгоняют народ. Нашли какой-то повод, под видом реорганизации. Так что деваться некуда.

Налили. Выпили. Соня отвела в сторону Феликса.

— Она здесь. Вроде все нормально. Ты ничего не знаешь. Так она хочет, ее можно понять.

— Почему?

— И вот еще. Это тебе.— Протянула деньги.— И опять же по секрету. То есть как бы от меня. Ты понял?

— Нет.

— Это как раз очень трогательно,— сказала Соня.— Она декабристка. Поедет с тобой в ссылку.

Минуту спустя Феликс с осторожностью приоткрыл дверь маленькой комнаты, вошел. Марина лежала, укрытая пледом. Спала.

Он стоял над ней. Она шевельнулась во сне.

На полу, у ножки топчана, стоял чемодан. Матерчатый чемодан на молнии. Она пришла сюда с чемоданом.

Он смотрел на нее спящую, на этот чемодан, на всю эту жизнь, какая ему предстояла.

За дверью гудели голоса.

9. Сегодня

За годы, прошедшие с того времени, он мало изменился внешне, только побелела голова, все так же коротко стриженная, и резче обозначился костяк худой фигуры, ее мальчишеская сутулость. И ту же молодую стать сохранила по-своему Марина. Прошло двадцать с лишним лет.

В этот день, все тот же, с которого мы начали рассказ, уже ввечеру, он сидел в своем кресле с газетами на коленях, а Марина хлопотала в большой комнате — столовой — вносила из кухни посуду, накрывала стол на несколько персон; здесь же был графин с водкой, готовилось пиршество. Он окликнул ее из кабинета:

— Что ты там затеяла?

Марина не отозвалась. Минуту спустя вошла, остановилась. Он сидел, откинувшись, в любимой позе. Мысль, посетившая его в этот момент, требовала, как это уже бывало, немедленного отклика, и он произнес отвлеченно:

— Ты знаешь, я себя иногда ловлю на том, что мы даже не представляем, сколько кругом глупых людей, попросту говоря, дураков.— Он постучал по газетному листу, где было, очевидно, тому доказательство.— Мы тут, видишь, ломаем голову, ищем какие-то скрытые причины, почему так, а не этак, а он просто дурак, вот и все объяснение...

— Надо записать эту мысль,— сказала Марина.

Он не услышал иронии.

— Это не так наивно, как может показаться. И, представь себе, кое-что объясняет даже в человеческой истории, я тебе найду примеры...

Марина ушла. Он вскоре пришел за нею, с газетой в руках, с новостью:

— Приезжает Митя!

— Как Митя?

— Посетит Москву и Ленинград. Вот так! «Известный английский скульптор русского происхождения»,— показал он в газете.— Ничего новость?

— Один или с Соней?

— Тут ничего про это. «По приглашению Фонда культуры». Ты посмотри, с какой

помпой! «Известный», «посетит». Еще, глядишь, будет нас критиковать, что, мол, медленно делаем перестройку, как этот, как его, сценарист, который приезжал...

— Ты злой, Феликс,— сказала Марина.

— Да не злой. Ради бога. Позовем их в гости... А кого мы сегодня ждем?

— Никого специально. Ольга с мужем обещали. Люди читают, звонят. Тебя же целый день нет.

— Не нужно Ольгу с мужем.

— Как скажешь. Я их отменю.

Он ушел к себе, оставив ее колдовать над тарелками и приборами. В конце концов оставила два, свой и его, остальное сдвинула на угол стола... Звонил телефон.

— Тебя,— сказала Марина.

Он, видимо, не торопился. Телефон звонил. Наконец он взял трубку. Марина слышала:

— Да, спасибо... Считаешь, не утратила? Ну хорошо. Они там, в общем, покушались на пару абзацев... Кого назначили?... Даже избрали? Большинством голосов? Ну молодец, рад за него... Ладно, включим...

Вернулся в свое кресло, взял газеты. Пришла Марина.

— Кто это? Я думала, Антон.

— Нет, не Антон. Не Антон! — повторил с раздражением Феликс.— Антона твоего сделали директором института. Две тыщи человек персонала, полсотни докторов наук. Выбрали тайным голосованием.

— Даже выбрали?

— Вот именно.

— Такой вроде свойский парень, я думала, это ему будет мешать.

— Как видишь, наоборот. Это удобно.

— Кому удобно?

— Всем.

Марина бросила на него взгляд.

— Включи! — сказал Феликс.

— Что там?

— Он по телевизору.

Марина включила.

— Это не он.

— Значит, будет он!

— Феликс, у тебя такая добрая эта статья при всем при том,— сказала Марина.— Так и светится добротой. Это наши шестидесятые годы, я прямо чувствую. Даже где у тебя полемика...

— Что это за банальности, где ты их набралась!

— Наверно, у дураков, которых так много!

— Да уж, наверное, не умные тебе это подсказали.

— Умные мне ничего не подсказывали,— продолжала с обидой Марина.— Умные были умными только для себя, им никто другой не нужен, у них даже нет элементарного...

На экране телевизора появился наконец и Антон. Он давал какое-то интервью. Вот кто, пожалуй, изменился за эти годы: округлилось лицо, и массивные очки, каких прежде не было, довершали этот новый портрет.

— Молчи, я тебя прошу! — вскричал Феликс.

— Нет, давай поговорим! — заупрямилась Марина.

— Молчи, прошу тебя!

— Ты хочешь послушать твоего друга?

И в этом было опять что-то обидное, и Феликс, уже не помня себя, схватил и поднял включенный телевизор с изображением Антона и только что не шмякнул об пол. Марина вовремя подставила руки. Телевизор со стуком вернулся на преж-

нее место, изображение исчезло, пошли полосы. Муж и жена, тяжело дыша, как после рукопашной, смотрели друг на друга.

Звонили в дверь. Кто-то пришел.

— Да, здесь,— говорила в прихожей Марина.— А кто вы? Из Средней Азии? Простите, от кого?

Вышедший следом за женой Феликс увидел корзины с фруктами, ящик, в котором угадывались бутылки, и две дыни в сетках-авоськах. Рядом с этим всем добром стоял незнакомый человек, национальности неопределенной.

— Простите,— говорил он, отступая к двери,— я очень извиняюсь, что побеспокоил, выполняю поручению, простите...

И уже отходил к лифту, и так стремительно, что не было никаких сил ни задержать его, ни тем более вернуть дары.

— Тащи на стол,— сказал мирно Феликс.

10. Десять с лишним лет назад

Если что менялось с годами, то сначала характер, так уж распорядилась жизнь. В энергичной независимой женщине, какой становилась к тридцати годам Марина Познанская, мало что оставалось от Марины прежней. В 197... году, летом, она направлялась в деревню к мужу: нашла на станции Волоколамск грузовую машину в попутном направлении, легко договорилась, уверенно забралась в кабину к шоферу; закурили на дорожку, поехали...

И в самой деревне она не растерялась, не застав в доме ни Феликса, ни хозяйки, у которой он жил. Отыскала ключ, вошла, обследовала комнату мужа, включая пишущую машинку и вложенный в нее текст, а также рукопись, лежавшую рядом. Потом, к исходу дня, она обнаружит здесь пустые бутылки, след одинокой деревенской жизни Феликса, и до поры промолчит по этому поводу. Но это — потом. А сейчас она затопит печку, предварительно наколов лучины, и сходит с ведром к колодцу. И все это споро, умело. Щеки раскраснелись, волосы стянуты косынкой, халатик не мешает движениям, рукава закатаны до локтей... Коня на скаку остановит!..

Феликс вошел незаметно, она и не услышала, подкрался со спины, обнял, стиснул, не пуская обернуться, такие вот шуточки.

— Пусти! Больно же! — Вырвалась.— Ну, здравствуй! Где это ты гуляешь? Осматривала его придирчиво. Отощал. Оброс. Седина.

Но и он нашел ее изменившейся. Гладил волосы, щеки, расправлял морщинки на лбу.

Потом она его кормила.

Потом стригла. Посадила на стул, обвязала шею полотенцем, нашла ножницы... И — не могли наговориться:

— Закончил, представляешь! Ночью вчера — последнюю точку. Заглавие придумал во сне! «Психология толпы». Здорово, да? Не «массы», а «толпы», тут как бы уже моральная оценка... Антона видела?

— Да. Он звонил, ждет тебя. Нам надо ехать, Феликс. Я за тобой. Есть, видишь, всякие новости. Во-первых...

— Как его дела?

— Он тоже написал, две главы. Так вот, послушай. Во-первых, нам есть где жить с тобой, я мать отправила к тетке, ее сестре, в Ригу. Это до сентября до следующего, по крайней мере, ты слышишь?

— Слышу, да.

— Во-первых. Самое главное...

— Газеты привезла?

— Привезла, привезла, слушай. Тебе звонили. Из управления кадров, мужской голос, насчет работы. Он так и сказал. Оставил телефон, я записала. Феликс, что-то меняется, все говорят в один голос. Антон считает, что это реально. Приливы и отливы. Ты чего смеешься?

— Я на тебя смотрю.

— Ну давай, смейся.

— Осторожно — ножницами. В глаз!

— А ты не дергайся, сиди нормально. Длинные баки оставляю, последний писк. Будешь похож на англичанина... Да! Последняя новость — знаешь? Митька с Соней...

— Что?

— Уезжают! Получили разрешение. Он с ней расписался по этому поводу. Сейчас, видишь, стали выпускать. Теперь только проблема — брать ничего не разрешают. В смысле свои же работы. Или надо платить. В общем, они носятся. В основном Соня...

— Жалко... Жалко, что уезжают...

— А какой выход?

— И все равно жалко...

— Тебя здесь — ничего, никто?

— Приходил пару раз участковый. Откуда, мол, и постоянное место работы.

— И что?

— Ничего. Мы с ним посидели.

— Вот эти бутылки?

— Другие.

— Смотри ты мне!

— Давай с тобой — за встречу.

— Давай.

— «Психология толпы» — ничего?

— Здорово. Мне нравится.

— Не «массы», а «толпы».

— Да!

— А глава одна называется «Война и мир».

— Ну, это хулиганство!

— Хулиганство, да. Там рассматривается вопрос: откуда агрессивность в людях. Я тебе клянусь, этого еще нигде не было. У Маркса аспект социально-исторический, у Фрейда биология...

— Антон говорит: какое-то сейчас новое издательство, его знакомый туда идет, ты должен знать, кажется, Куприянов, есть такой?

— Какой там Куприянов. У нас это никто не напечатает. Ты почитай. Или ждать до лучших времен. Или уж рискнуть и отправить!.. А что? Люди на это идут.

— Да.

— Потом их, правда, судят за это, как Синявского. Но, с другой стороны...

— Да. С другой стороны.

— Так ты согласна?

— Да.

— И тебе не страшно за меня? Смотри, ты какая!..

Был пасмурный день в августе — еще лето, уже желтый цвет осени. Сидели на ступеньках крыльца, прижавшись друг к другу.

— Ты посмотри,— говорил он,— ты видишь, эти краски только в пасмурную погоду. Вот эти цветы, смотри, вокруг серое небо, а они сияют, на них солнце... Останемся здесь и будем разводить цветы, флоксы!

— Мне на работу завтра,— сказала Марина.

11. Тогда же

В управлении кадров были маленькие скромные кабинеты, словно и созданные для бесед с глазу на глаз: стол, два стула, ничего лишнего, никого лишнего — ты и он. «Он» — это тот, кто тебя вызвал, по-нынешнему говоря, пригласил. Приличный костюм, галстук в тон. Вежливые манеры. Что еще?

Ему лет за пятьдесят — ни стар, ни молод. Очки. Папка на столе — одна-единственная, по делу. Другие, наверное, в сейфе.

— Вы, надеюсь, в курсе Феликс Андреевич, по поводу чего вас пригласили. Хотим, видите, привлечь вас к активной работе. Вы ведь в настоящее время нигде? Есть у нас такой институт — пищевой промышленности, пусть вас не пугает название, институт с традициями, и там как раз вакансия на кафедре общественных наук. Поработаете годик, а там, глядишь, и опять в университет. Времена меняются... Что?

— Ничего. Я слушаю.

— Вы что-то сказали?

— Нет.

— Так вот, времена меняются. Еще год назад... да вы прекрасно знаете. А сейчас есть прямая установка: собирать все активные силы. Кто не хочет с нами работать, скатертью дорожка, как говорится. А тот, кто хочет, кто способен, тем более такой человек, как вы...— Он листал бумаги, подшитые в папку, в них была судьба Феликса.— Академик Самсонов — это тот самый? Вот видите, на депутатском бланке. Виктор Максимович, если не ошибаюсь? Память на имена-отчества!

— Это хорошо в вашем деле,— сказал Феликс.

— В нашем деле — да. А что у вас с кандидатской степенью? Вы защитились, насколько я понимаю,— листал, листал,— вон еще когда, но, видите, утверждение задержалось. Надо бы их, конечно, поторопить. Это, разумеется, чистая формальность, но с точки зрения зарплаты... Видите, как у нас...— Он оторвался от бумаг и смотрел на Феликса.— Кто-то когда-то подсунул хозяину на подпись: поднять оплату согласно ученой степени. В то время это были приличные деньги — три пятьсот по-старому. Но Сталин, как вы знаете, не жалел денег на науку. Что-что, а тут он не скупился.

— Широкий был человек,— заметил Феликс.

— Широкий, да. Этого не отнимешь.

— Что бы там ни говорили,— добавил Феликс.

— Вот именно.

— Поэтому у нас и наука...

— Что наука?

— Самая передовая в мире.

— Нет, все-таки есть определенное отставание в ряде отраслей. Как раз сегодня в «Правде»...

— Я сегодня еще не видел «Правды». А что там?

— Критикуют. В частности, естествознание.

— Ох уж эти критики,— продолжал Феликс.— Вместо того чтобы гордиться... Хотя, с другой стороны,— его уже несло,— критика и самокритика есть условие нашего движения вперед.

Человек в галстуке засмеялся и погрозил пальцем Феликсу.

Засмеялся и Феликс.

Смеялись оба.

— Интересно с вами,— сказал человек, смеясь.— Так на чем мы остановились?

— На товарище Сталине.

— Разве? Я что-то не помню. Был такой разговор?

— Вы сказали...

— Я сказал? Я ничего не сказал. У вас есть ко мне вопросы?

— Скорее у вас ко мне.

— У меня нет вопросов. Спасибо, Феликс Сергеевич...

— Андреевич.

— Вот видите. Андреевич,— пожаловался на память человек в галстуке.— У меня все. Звоните.

— И вы, пожалуйста.

— И мы, пожалуйста,— сказал человек.— До свидания.

12

Вот тогда, в тот год, и досталась им эта квартира, две комнаты в районе метро «Юго-Западная», где они живут и по сей день. Кабинета еще не было, он только намечался, все оставалось прежним, вся рухлядь, и хотя пристанище было временным, Марина решительно взялась за переделку.

Феликс, войдя в дом, застал ее как раз за этим занятием. Будущий кабинет уже просматривался, освобожденный от всего лишнего, с письменным столом, креслом, машинкой и, конечно, рукописью Феликса, выложенной посреди стола, возле стакана с карандашами. А теперь Марина двигала в одиночку, толкала из комнаты в прихожую какой-то старый комод.

— Подожди, зачем ты это делаешь, давай вместе. И что за страсть двигать мебель, подожди! Приедет мать, задаст тебе...

— Ничего. Эту бандуру пока в прихожую, а столик, я думаю, в кабинет.

— Какой кабинет, о чем ты. Сядь... Посидим. Я был,— сказал Феликс.

— Ну-ну! — Садиться она не стала.— И что же?

— Какой-то пищевой институт. Может, и ничего для начала. Если не передумают. Странный был разговор.

— Ну-ну?

— Это потрясающие люди. Они размножаются делением, бессмертные люди, одни и те же на все эпохи! Я когда-нибудь об этом напишу.

— Антону позвони.

— А что Антону? Да, Антону.

— Он ждет.

— Ждет, да. Ты хорошо — мне всегда напоминаешь.

— А кто тебе будет напоминать?

— Правильно. Какой там номер? Три сорок два...

— Два сорок три.

— Черт, всегда путаю.— Он набирал номер.— Привет, это я. Был. Да. Пока непонятно. Разговор? Да, был разговор. О чем? О Сталине. А при чем тут Сталин? Да, действительно. Но это как бы к слову, я даже не заметил. Вот как! Это, значит, у них такой тест! Наш человек или не наш...

Марина перестала двигать комод. Застыла, вся внимание. Феликс смеялся в трубку:

— Ты знаешь, я, по-моему, не наш. Да что-то ляпнул, сейчас даже не вспомню. О Хрущеве? Нет, не было о Хрущеве. Тоже тест? Жаль, не предупредил, хотя это мало что изменило бы... Ладно, привет. Пересечемся.

Положил трубку, вернулся к Марине, стал напротив, по другую сторону комода.

— Ну подумаешь. Ничего,— сказала Марина.— Пищевой институт — это еще не значит пища. Проживем, ничего! — утешала она его или впрямь так думала? — Главное, делать свое дело — это кто сказал из классиков?

— Все говорили.

— Вот видишь... Давай, двигай!..

13

В мастерской, как и в прежние времена, толклись люди, только теперь в этой сутолоке был свой порядок: суетились, спешили одни, молча и почти неподвижно сидели другие. Плыли какие-то чемоданы, сумки, коробки, и между тем, было почему-то тихо, говорили вполголоса. Провожали Митю и Соню.

Здесь были те же лица, что и раньше, были и новые; что-то поменялось с тех пор — стали старше и, пожалуй, вот что: прибарахлились. И кто-то еще подходил, здоровался, народу все прибывало. Притом сами виновники существовали как бы в стороне: Митя ходил с молотком, Соня все что-то искала. Тем временем в собравшемся обществе шли свои разговоры, встречались старые знакомые, были новости для обсуждения.

— Не знаю, надолго ли это,— рассуждал незнакомый человек.— У нас ведь как очередное послабление, так непременно какое-то ЧП. Кто-то что-то тиснет за бугром или подписи какие-нибудь, и опять все по новой! (Напомним, что в прошлый раз, лет десять назад, нечто подобное говорилось другим человеком.)

— Так что вы предлагаете? Компромисс? — спрашивали этого незнакомого.

— Это Лара,— представил свою сегодняшнюю спутницу Антон.— При ней можно говорить. Так, что старик? — обращался он к Феликсу.— Как будем дальше?

Возник Ростик. Все тот же, ничуть не изменился.

— Ребята, есть хорошие новости!

— Срочно распечатать, сколько там у тебя страниц, и — в редакции, во все подряд,— говорил Антон.— А что? Держать в столе — это медленное убийство! Правильно, Лара?

— Тактика, тактика! — настаивал все тот же незнакомый.

— Ох, опасное слово! — возражали ему.— Тактика может далеко завести. Прямой путь к оппортунизму!

Прибежала Марина.

— Феликс, смотри, что нам с тобой дарят! Ты помнишь этого ангела? — Она держала, схватив в охапку, крылатое существо из комнатки, где они когда-то спали с Феликсом.— Помнишь?

— Представьте себе стол, такой большой стол с выпивкой и закуской,— рассуждал Антон.— Сидит компания, а во главе человек с бровями, веселый такой человек, добродушный. Присаживайтесь, братцы, ешьте-пейте, гуляем с вами, артисточек позовем, нормально, без проблем! Только чур не качать права, такой уговор! Не хочешь — не надо! Кто не с нами, тот против нас!

— Ребята, хорошие новости! — требовал внимания Ростик.— Я видел Мысловского, он теперь большой человек, помощник, это знаете что такое? Правая рука! Кстати, отличный мужик, поклонник Тарковского! Говорит: пишите, не бойтесь! Вот «Гамлета» разрешили на Таганке...

Уже и другие гости, вслед за Мариной, тащили доставшиеся им скульптуры: Митя раздаривал все, что оставалось в мастерской. Появился некто с кинокамерой — с идеей запечатлеть отъезжающих хозяев и провожающих гостей.

— Кто это? — спросил Феликс.

— Понятия не имею,— отвечал Антон.— Лучше подальше на всякий случай. Не попасть в кадр...

Вошла Соня.

— Ребята! — И заставила всех примолкнуть.— А кому можно оттуда написать, оставьте адрес, кто не боится. Вы извините, что я так прямо, дело житейское.

— Пожалуйста, нам,— сказала Марина.

— Вот лучше Ростику. Ты как, Ростик?

— Я нормально. Пишите.

— Мы вам очень, очень благодарны, ребята! — говорила дальше Соня, тут же

продолжая и сборы.— Митя, а где маленький чемодан, там кофта, лучше взять на руки. А документы у тебя где? Дай-ка их мне, будет надежнее... Присядем, ребята, на дорожку! Как мы вам благодарны, что вы пришли! Мой брат не пришел, побоялся. Он в Индию оформляется на два года, с женой... Сели все? А где шампанское тут было, ну открывайте же! У Митьки там водка в чемодане, везет на память. Я говорю: все равно отберет таможня, не у нас, так у них, вот упрямый человек! Всем налили? А стаканы? Ладно, по очереди. Говори, Антон!

Антон произнес:

— Ребята, Митя и Соня! Можно, я скажу серьезно? Так вот, серьезно: мы, конечно, прощаемся надолго. Но не навсегда, я в это верю. За встречу!

Кто-то всхлипнул в тишине, неожиданно.

— Товарищи, кто в аэропорт, есть три машины! — объявил Ростик.

Три машины, «Жигули», «Москвич» и «Волга», стояли в тесном московском дворике, заполнив его пространство. Толпа провожающих с чемоданами, сумками и коробками обступила автомобили. Старушки, мужики в тренировочных брюках — жители дома — высыпали из парадных, наблюдая...

И уже погрузились, как вдруг оказалось, что нет Мити.

— А где он? Митя, ты где? Подождите, не выезжайте! Митя!

Феликс, за ним Антон и вездесущий Ростик сбежали по ступеням в полуподвал мастерской. Здесь в одиночестве сидел и плакал Митя.

— Да ты что? Старик!

— Ребята, да на хрена мне это! — рыдал Митя, плечи его тряслись.— Чего я там не видел? Здесь мое все! Моя Аннушка!

Не поняли про Аннушку.

— Трамвай Аннушка, улица Зацепа! — объяснял Митя.— Простите меня! — и плакал.

Антон положил ему руку на плечо, другой рукой отобрал недопитый стакан.

— Поехали, все ждут!

— Старик, вот возьми,— Феликс снял с руки часы.— От меня на память. Ремешок только заменить, а ходят секунда в секунду. Дай руку.

И втроем вывели Митю — туда, к машинам, оставив с распахнутой дверью уже никому не нужную разграбленную мастерскую с обрывками газет на полу, стаканами, пустыми коробками и единственной скульптурой — огромного бородатого старика, языческого бога, так и оставшегося тут ввиду своих габаритов...

Нам не обойтись в этом рассказе без заключительного аккорда — момента, когда государственная граница, пока еще символическая, но уже и реальная, отсекает безжалостно и бесповоротно тех, кто отъезжает, от тех, кто остается... Кому случалось провожать друзей в подобный вояж, знают, как это происходит. В зале аэропорта на столах у таможенников, как на прилавках, разложены сумки и чемоданы, идут какие-то выяснения, вопросы, ответы, может быть, и споры, не слышные провожающим. Все это уже там, далеко, а провожающие еще не уходят, ждут чего-то — пожалуй, вот этого момента, когда таможенники, окончив досмотр, выпускают из рук, а отъезжающие запаковывают раскрытые чемоданы, кое-как запихивая в них барахло и оттаскивая в сторону, теперь уже на весы. Остаются секунды, чтоб помахать в нашу сторону, всем вместе, уже без разбора. И все. Можно собираться домой. Проводили.

Где-то они еще здесь, в этом городе, в этом здании, но уже в недосягаемом далеке, здесь и не здесь. И это так странно и неправдоподобно.

Вот почему, уходя, мы все еще оглядываемся, будто ждем чуда.

14

Вернулись домой за полночь. Гипсовый ангел был с ними, завернутый в рогожу; Феликс втащил его в комнату. Марина вошла в другую, в кабинет.

— А почему свет? Ты что, оставил свет?

— Где?

— А вот настольная лампа.

— Каким образом?

— Феликс, тут кто-то был,— сказала Марина.— Мы уходили днем.

— А где ключи?

— У меня ключи. Тут кто-то был. Посмотри.

Теперь оба стояли на пороге комнаты, не решаясь войти. На полу валялись какие-то листки. Горела настольная лампа.

Марина осторожно, почти крадучись, подошла к дверце шкафа, открыла.

Все было на месте. Ее платья, кожаный пиджак Феликса.

Бросилась к себе в комнату. К туалетному столику.

— Слава богу! Тут материно кольцо и цепочка, я только что выкупила из ломбарда. Ты где, Феликс?

Пошла за ним в кабинет. Осталась стоять в дверях. Феликс, присев на корточки, выдвигал один за другим ящики письменного стола.

— Тут рылись, смотри... А где рукопись? Где она была? Нет!

— Как нет?

— Нет рукописи, взяли! — твердил Феликс, лихорадочно перебирая содержимое ящиков, выбрасывая оттуда какие-то бумажки, билеты, авторучки, все к черту.— Нет, нет.— Кинулся к шкафу.— А я сюда не клал? — И к стулу, на котором была сейчас пишущая машинка.

Понял. Опустился на стул.

— Приходили!..

15. Сегодня

После того как грохнули телевизор, стали вдвоем его налаживать, что-то подкручивали наугад там и сям, безрезультатно; но вдруг ни с того, ни с сего вернулось изображение, и это опять был Антон, на этот раз в другом костюме, по другой программе, и он теперь говорил:

— Мы столько лет клялись в любви к молодежи, а на деле близко не подпускали ее ни к чему серьезному. Хочешь занять место в жизни, жди, пока оно освободится...

Посмеялись дружно. Вырубили Антона, нашли музыку, модную рок-группу. Помирились, повеселели, сели вдвоем за стол, уставленный закусками; добавились еще и дары Средней Азии — персики, виноград: праздник!

Наполнили бокалы.

— Мм-мм-мм-мм!

— Ммм-мм!

Такая игра, диалог без слов, со значеньем, понятным обоим: вопрос, ответ, возражение, просьба. Так они научились за годы жизни бок о бок, так упражнялись и теперь.

— Угу-угу-угу? — с вопросительным знаком и так, что можно было угадать смысл: Феликс налил себе полный бокал вина, Марина возражала, пить ему нельзя, он послушался, отбавил, долил минеральной, на том и поладили.

— Мм-мм-мм! — обменялись тостами на том же своем языке и подняли торжественно бокалы, выпили синхронно, глядя друг на друга.

На этом старания Марины не закончились. Праздник так праздник. Принесли свечи. Зажгли. Выпили при свечах.

Не заметили, как опять забарахлил телевизор: пошли полосы, а затем вдруг по собственной прихоти, без предупреждения, запрыгали веселые фигурки из мультфильма; за ними двинулись последние известия, затем, прервав их на полуслове, опять запрыгал заяц. Телевизор шалил, меняя программы; наконец, наигравшись, померк и опять пошел полосами. И тут возник голос.

Замерли. Прислушались. Голос говорил:

— Возможны ли гарантии личных свобод, когда все члены общества работают по найму у государства, не имея самостоятельных источников существования? Мы создали страну хронических очередей, неустроенности, усталости, раздражения...

Смотрели с удивлением друг на друга.

Феликс шагнул к телевизору, на этот раз хлопнул по корпусу, применив кулак, и помогло: появилось изображение. Появился человек лет сорока, располагающей внешности, полноватый. И он продолжал:

— На этом фоне и возник тот феномен массового сознания, который мы сегодня называем сталинизмом. Я вижу здесь прямую связь. Люди обманываются, когда хотят обмануться. Мы — страна обиженных людей...

— Узнаешь? — спросил Феликс.

— Это Алеша.

— Это Алеша,— подтвердил Феликс.

— Мысли твои!

Феликс хмыкнул.

— Что?

— Они уже не мои. Они — его,— сказал Феликс.

Алеша продолжал. Они слушали. Потом стал звонить телефон в прихожей.

— Тебя,— сказала Марина.

Осталась в комнате, приглушив звук телевизора, где еще выступал Алеша, оказавшийся, как сообщила строчка в кадре, доктором философских наук А. И. Упоровым.

Феликс не возвращался. Она нашла его в кабинете. Феликс сидел неподвижно. На ее вопрос ответил:

— Ошиблись номером.

— Что-то с телефонами происходит,— сказала Марина.— Все кругом барахлит, ты смотри, что делается. Такси не найдешь, почта на третий день, не говоря уж об остальном.— Феликс не отзывался, и она продолжала: — Все испортилось, за что ни возьмешься... Чем ты это объясняешь?

Она давала ему порассуждать, это тоже было своего рода попыткой утешить. Феликс сказал, оценив ее старания:

— Расположением планет.

Она стояла в дверях, глядя на него молча. Опять стал звонить телефон.

— Не надо, не подходи,— сказал Феликс.

— А вдруг?

— Не надо,— повторил Феликс.

16. Десять с лишним лет назад. Продолжение

Антон Широков жил в то лето один в трехкомнатной чужой квартире, в одной из трех комнат, где, судя по обстановке, он ел и пил, спал и работал, все одновременно, в сумбуре холостой, ничем не стесненной жизни. Марина вошла — и застыла в удивлении.

Сам Антон был при этом полуголый, в плавках.

— Заходи, не робей,— ободрил он ее.— Сейчас, момент.— Набросил покрывало на смятую постель, убрал с пола чашки, со стула чайник.— А который час? Ого! Сейчас мы чаю с тобой, я еще не завтракал. А хочешь вина?

— Сначала давай поговорим.

— А можем совместить. Пошли давай на кухню. Может, я оденусь?

— Хорошо бы.

Она отправилась на кухню.

— Слушай,— спросила оттуда,— а когда твои хозяева возвращаются?

— Скоро.

— И куда же ты?

— Понятия не имею.

— Невесту надо. С квартирой.

— Да вроде нашел.

Тут она удивилась.

— Ты серьезно? И кто же она?

— Ты ее видела, по-моему. Алена.

— Вот тогда, у Мити?

— Я не помню. Да, может быть. Высокая.

— У тебя все высокие. Так это уже решено?

— А что? — появился на кухне Антон.— Есть другие предложения?

Марина стояла над мойкой — перемывала, складывала скопившиеся здесь тарелки и блюдца.

— Смотри-ка ты,— сказал он по этому поводу.— Как мне повезло.

— Антоша, что делать? Он держит голодовку! — сказала Марина.

— Да что ты? Держит?

— Ты смеешься!

— Я не смеюсь. — Подошел сзади, стал совсем близко, прикасаясь к ней все откровенней.

— Это все очень серьезно на самом деле. Он послал меня отправить телеграмму,— сказала она, слегка отстранившись. Руки продолжали работать.

— Ты отправила?

— Да.

— Отправила?

— Отправила. На имя Подгорного, Президиум Верховного Совета, и копия в «Известия». Хотел еще за границу, Ростик его уговаривал послать.

— Ростик?

— Да. Ты себе не представляешь — какие-то люди, звонки.— Она опять отстранилась, освобождая локти от его рук.— Вдруг — из милиции, участковый, и — к его матери, можешь себе представить, он же у меня не прописан. Там скандал, мать ко мне, она член партии с какого-то там года. Но это еще что! Дала милиции наш адрес, приходят уже двое. Короче, месяц на трудоустройство, а иначе как тунеядец...

— Месяц? Ну это они у вас еще либералы. Мне — две недели.

— Как? И тебе тоже?

— А ты думала!

— И что ты решил?

— Вот женюсь, наверно.

— А что это меняет?

— У нее папа адмирал.

— Господи!

— Возьмет меня на крейсер,— в своем прежнем полушутливом тоне продолжал Антон.

Она наконец повернулась. Выставила локти, обороняясь.

— Перестань, Антон. Не валяй дурака. Сядь, пожалуйста. Вот еще!

Но он привлек ее к себе, и был момент, когда она не сопротивлялась, и он это угадал.

Она засмеялась, освобождая голову, как от щекотки.

— Зайчик...

И отпрянула:

— Все. Сядь и сиди спокойно. Ничего не будет. Слышишь? Я уйду сейчас!

Отошла. Стала у двери. Он послушался, сел.

— Так что же делать, Антоша? Это уже третий день. Он действительно не ест.

— Надо пить. Жидкости побольше.

— Я все знаю. И потом выходить очень сложно.

— Вот видишь. Ты в курсе. Будешь ему — фруктовые соки.

— Тебе все шуточки.— Вытерла руки, села рядом.— Так что ты думаешь все-таки?

— Я думаю... Я думаю, что глупо,— сказал Антон.

— Что глупо? Почему?

— Потому что такие акции имеют смысл, если назавтра утренние газеты выходят с шапкой во всю полосу: «Феликс Познанский хлопнул дверью». Это во-первых. Во-вторых...

— Феликс не знает, что я у тебя! — предупредила Марина.

— Секрет?

— Да.

— Будем хранить секреты. А во-вторых...— Он все-таки обнял ее.— Во-вторых, тут, видишь, сложный вопрос. Это надо решить для себя. Бороться или работать.

— Не стыдно? — сказала она тихо.

— Стыдно,— сказал Антон. Руку не убрал.— Я тебе больше скажу. Борьба — это профессия для честных и мужественных, как хочешь их называй, но чаще всего не очень способных людей. Способные в это время занимаются делом.

— Если им дают,— сказала Марина.

— И если не дают — тоже. Живут, а не придумывают себе жизнь. И я тебе скажу, если уж мы о Феликсе, я бы предпочел для него более конструктивный вариант...

— Его работу украли!

— Значит, другую работу. Еще работу.

— Карьеру?

— А может, и карьеру! Ты думаешь, будет лучше, если туда пойдут проходимцы, а честные люди будут сидеть по углам и посылать телеграммы?

— Философ,— сказала Марина и сбросила его руку.— Выбрал себе удобную философию, как лучше продаваться!

— Марина!

Но она поднялась.

— Нашел лазейку! И невинность соблюсти, и...— Глаза ее сверкали, можно было залюбоваться.— Да пусть лучше дворником с метлой, улицы подметать, я ему обед носить буду, но не потеряю уважения ни к нему, ни к себе! Ты понял это? Философ!

И уже собиралась, уходила.

— Марина, да ты что! — Антон удерживал ее.— Марина! — Так и не понял, отчего она вдруг распалилась.— Да постой же! А чай пить, а вино? Мускат настоящий! — И преградил ей дорогу. И принял в объятия, когда она пошла напролом. Освободилась.

— Выпьешь, ничего! С адмиральской дочкой!

17

Той же осенью 197.. года Феликс Познанский устроился на работу дежурным лифтером, по-европейски консьержем, в кооперативный жилой дом на Садовом кольце. Изменился, отпустил бороду. Каморка дежурного находилась при подъезде, сразу за входом; в ней помещался топчан для сиденья и спанья, рядом тумбочка с чайником и телефоном; работа — с восьми до восьми через три дня на четвертый.

— Здравствуйте,— удивлялись ему.

— Здравствуйте.

— А где Анфиса Дмитриевна?

— Я за нее.

— Вы?

— Какие проблемы?

Потом появлялся ребенок.

— Мама вам ключи не оставляла?

— Какая квартира?

— Девятая.

— А зовут как?

— Саша.

— Вот, Саша, твои ключи.

Чайник и телефон с тумбочки отправлялись на пол, на их место ставилась пишущая машинка, это было привилегией новой должности: Феликс работал.

И тогда вылетала из каморки на лестницу пулеметная безостановочная дробь,— с такой скоростью он умел печатать,— и кто-то любопытный останавливался и просовывал голову в каморку с нелепым вопросом:

— Это вы?..

Появлялась Марина с термосом, с обедом в судках. А в один прекрасный день возник гость совсем неожиданный: академик Самсонов Виктор Максимович.

Он не помолодел за эти годы, тем не менее сохранил прямизну фигуры и был к тому же в спортивной куртке, а на голове клетчатый кепарь, как у молодого.

— Вот ты где! — приветствовал он Феликса.— А мне говорят — я не верю! Это чей же дом? Каких-то композиторов, если не ошибаюсь? Точно?... Я помню, году так в пятьдесят седьмом, я был помоложе, тут жила одна очаровательная особа на шестом этаже, сейчас, наверно, не узнали бы друг друга! — рассуждал академик.— Ну так что? — И присел рядом на топчан. Кивнул на машинку.— В трудах? Это хорошо. Мне тут говорили, я даже забеспокоился, что какую-то акцию вы затеяли, сударь, вредную для здоровья, или, как теперь считают, полезную...

— Было,— сказал Феликс.

— Все еще ссоришься с Советской властью? Кончай,— сказал академик.— Все давно помирились. Времена меняются, если ты заметил.

— Вы-то как, Виктор Максимович?

— Старею, Феликс. Стал выключать телефон. Раньше все боялся, что пропущу какую-нибудь важную новость.

— Как Люся?

— Люся хорошо,— очень бегло отвечал академик, видимо, не желая развивать тему.— Ну так что же нам с тобой делать? А может, в Молдавию пока — лето, виноград, а я бы договорился...

— Вы теперь от них?

— Теперь от них... Ты понимаешь,— продолжал озабоченно академик,— это все имеет смысл,— он обвел рукой каморку,— когда мировая общественность, газеты...

— Да, что-то я слышал похожее...

— Рукопись не нашлась?
— Нет. Вы садитесь поудобнее, вот сюда лучше...
— Молодой ученый демонстративно, на виду у всех, в центре столицы...
— В центре — это вы правы...
— У тебя тут ничего нет выпить? — вдруг спросил академик.
— Увы.
— Скажи, пожалуйста, а ты не хочешь нормально работать? Во всяком случае, сделать для этого шаг...
— Какой? И куда?
— Времена меняются, меняются. И не в худшую сторону. Я бы назвал это затишьем. Или, может быть, перемирием. Обе стороны устали — нет у тебя такого впечатления?
— Да, возможно,— сказал Феликс.— Но я не устал.
На улице сигналила машина.
— Люська — за мной,— сказал Виктор Максимович.— Я в тебя верю, Феликс. И даже в какой-то степени рад. Гордость выше здравого смысла. Это в наше время не часто. Гордость выше пользы.
— Я вас провожу.
— Звони, не забывай. Кончишь свой труд — приноси.
— Спасибо.
— Я ведь в трех редколлегиях. Чем черт не шутит.
— Вот именно.
— Заходи.
— Вы тоже. Будете проезжать мимо...
Они уже вышли на улицу. За рулем «Волги» сидела Люся. Феликс не сразу ее узнал.
— Перекрасилась,— объяснил академик.
Помахали друг другу: Феликс — Люсе, Люся — Феликсу, Виктор Максимович и Феликс — друг другу.

18. Сегодня. Продолжение

На праздничном столе горели свечи, телевизор заглох.
Феликс в прихожей снял трубку телефона.
— Да, слушаю... Мммм,— зачем-то промычал он в трубку. И еще раз: — Ммм...— И наконец: — Спасибо. И тебя тоже. Да, слышал. Две тыщи народу... Ты теперь у нас... Или у них...
Марина, не выдержав, вышла в прихожую. И как раз в тот момент, когда Феликс говорил:
— Ничего, я за тебя спокоен. Главное, успеть вовремя. Ни раньше, ни позже. Как говорится, всегда к прогрессу пристраивался последним, соскакивал первым...
Марина что-то показывала знаками. Он отвернулся и продолжал:
— А так и понимай... Вот именно открытым текстом, а иначе, прости, не умею, не научился... Ммм... Все, бывай!
На этом разговор закончился. Марина застыла с выражением ужаса. Феликс стоял, уперев руки в бока.
— Ну что? Я его послал.
— Зачем?
— Ммм-мм-мм,— промычал Феликс.— Ну? Кому еще велела позвонить?
И выдернул из розетки шнур телефона.

19. Десять с лишним лет назад

Стрекотала, не останавливаясь, машинка.

И еще один гость заглянул в каморку дежурного лифтера: на этот раз молодой человек располагающей наружности, лет тридцати, склонный к полноте, в теплой куртке с молниями, при галстуке и с «дипломатом» в руках.

— Феликс Андреевич! — произнес он бодро.— Приветствую! Я не рано?

— Да, здравствуйте,— отвечал Феликс.— Пожалуйста, все готово.

И взял с топчана кипу перепечатанных страниц, сложил их в аккуратную стопку, затем собрал страницы, исписанные от руки, их также сложил — и обе стопки протянул вошедшему.

— Ваша папка, возьмите.

— Как мне вас благодарить? — сказал с чувством гость.

— Никак не благодарить. Я беру тридцать копеек за страницу, бумага ваша. Итого с вас тридцать восемь сорок.

— Но вы же правите текст. Я посмотрел ту половину.

— А это так, для удовольствия.

— Вписываете абзацы.

— А что, не понравилось?

— В том-то и дело, что понравилось. Можно я сяду? Старик, послушай...

— Мы будем на «ты»?

— Да,— с уверенностью сказал пришелец.— Зови меня Алешей. Феликс — Алеша. Я закрою дверь, ладно?

И закрыл. И дальше, к удивлению Феликса, вытащил из «дипломата» плоскую бутылку.

— Чем плохи эти «дипломаты» — нормальный пузырь сюда не входит. У нас хлопцы на работе все — с плоскими.— Он был и развязен, и одновременно почтителен, что тут скажешь.

— Где же это так работаете?

— Старик, тут в одном райкоме, не удивляйся, это временно. Делаем карьеру.

— Так тебе нельзя со мной пить. Я опасный человек.

— Не обижайся, старик, ты не опасный. Сегодня опасный, а завтра, глядишь, в самый раз. Ничто не вечно в этом мире, как говорят философы.

— Там, кстати, у тебя цитата из Гегеля вся переврана.

— Исправил? Вот и хорошо.

— Много вообще несуразностей, прости, пожалуйста.

— Старик, так я же не по этой части! Прямо тебе скажу — не рвусь в большую науку. Мне бы сейчас защититься, а там, как говорят, будем посмотреть. Как думаешь, потянет на кандидатскую?

— Не уверен.

— Может, поработаем?

— То есть?

— Старик, я все секу с полуслова. Тут как у тебя со стаканами? Ну ничего, сойдет. Давай!.. Так вот, слушай меня. Отбросим давай пережитки прошлого. Тебе нужны деньги. Считай, что они есть. Две тыщи — нормально? Мы живем в мире обиженных людей, мы — страна обиженных. Людей обманывают, когда они хотят обмануться...

— Что это?

— Из тебя цитата! До сих пор ходит по рукам. Ты гений, старик. А сидишь здесь, за машинкой. Послушай! Помоги! Воплотись в меня! Стань мною хоть ненадолго, что тебе стоит? Подымем друг друга. Я ведь умею дружить! Других талантов бог не дал, а с этим у меня в порядке, ты увидишь. Соединим давай таланты!

Так он говорил и, кажется, в трезвом уме, и Феликс слушал и смотрел на него, как завороженный.

— Больше тебе скажу,— продолжал, перейдя на полушепот, этот странный гость.— Со мной в этой самой аспирантуре еще пара-тройка ребят. И тоже не постоят за ценой ни в прямом, ни в переносном. Клевые ребята, один среднеазиат, сын местного босса, этот вообще — до конца дней, понял меня? Ну чего смотришь? Ваше поколение — идеалисты, не знаете жизни, оглянитесь! По крайней мере третья часть диссертаций, в том числе и докторских, пишется и защищается именно таким способом, если ты не в курсе. Равно как и научных статей, я уж не говорю о докладах. В Америке, кстати, у президента целый штат людей, которые работают над его речами.

— Негры.

— Ну, я думаю, что и белые тоже. А впрочем, да, негры, понял твой юмор... Так что, старик?

— С тебя тридцать восемь сорок,— сказал Феликс, пододвинув стопку.

— Как скажешь,— ничуть не обиделся отказом Алеша и достал деньги.

— Сдачу! — Феликс отсчитал мелочь.

И тут вошла Марина. С термосом и судками.

— Упоров Алексей,— представился гость, почтительно поднявшись.— Очень приятно. Не смею задерживать.

Открыл крышку «дипломата», уложил рукопись.

— Я все-таки оставлю экземплярчик, на всякий случай.

— Не надо.

— Ну вот мой телефон.— И вручил визитную карточку. И откланялся.

На тумбочке остались деньги и пустая фляжка.

— Кто этот чудак? — спросила Марина.

— Он не чудак,— сказал Феликс.— Он совсем не чудак. Скорее мы с тобой чудаки.

— Тут бульон в термосе. Я бегу, Феликс. Она мне подписала.

— Что подписала?

— Какой ты рассеянный. Разрешение на совместительство.

— Зачем?

— Затем. Пусти, я опаздываю.

— Ты всегда опаздываешь.— Он держал ее за руки, не отпуская.— Сядь. Я вспомнил!

— Что вспомнил?

— «Не плоть, а дух растлился в наши дни, И человек отчаянно тоскует. Он к свету рвется из ночной тени. И, свет обретши, ропщет и бунтует!» — продекламировал Феликс.

— Что это?

— Это стихи. Тютчев.

— Я так и подумала... Что ты смеешься? Ты надо мной смеешься?

Он привлек ее к себе, целуя.

И тут не вовремя заглянул в каморку мальчик с ключом. То, что он увидел, показалось ему интересным.

20. Сегодня

Телевизор исправно служил. Шел сеанс психотерапии. Средних лет мужчина в рубашке-бобочке смотрел с экрана сквозь очки серьезным немигающим взглядом, что-то беззвучно нашептывая и делая руками пасы. Марина расположилась напротив, отодвинувшись от стола с остатками пиршества. Из комнаты Феликса доносился стук машинки. Телефон молчал.

Потом она принялась убирать со стола — сносила в кухню посуду, возвращалась, все еще поглядывая на экран.

Потом зашла к Феликсу.

— Ты еще долго? Давай я постелю.

Феликс работал, застывал в раздумье, не снимая рук с клавиш. Она вытащила постель, расстелила на диване, взбила подушку, набросила одеяло, сверху плед, все быстро и заботливо, как делала не раз. И уже уходила к себе — он задержал ее, поднялся.

— Постой.

— Ну что ты? — сказала она, освобождаясь от его рук.

Но он все упорнее держал ее. Притянул к себе, прижался щекой к щеке, уткнулся подбородком в шею и так стоял, замерев. Она повела плечом.

— Щекотно...

Он отстранился, но лишь затем, чтобы взять ее голову в ладони, приблизить, смотреть, не отпуская.

— Ну что, что? — говорила она.— Морщины, да. Что смотришь?

— Ммм... ммм...— промычал он, и она продолжила:

— Мм.. мм?..

— Ты меня ненавидишь. За что?

— Господи,— вымолвила она устало.

— Я ведь все понимаю. Молчи сейчас, ничего не говори, дай губы.

Он просунул руки ей под халат, в рукава, нашел ее плечи, спину, она поежилась.

— Холодные!

Ласки его становились все требовательнее, и в какой-то момент она выскользнула, щелкнула его по носу, усмехнулась снисходительно:

— Спать, спать!

И ушла к себе.

Не сразу уснула, взяла книжку, читала при свете ночника.

Стук машинки за стеной возобновился...

21

Утром, когда Марина наведалась к Феликсу, он еще спал, спал крепко, даже не пошевелился. Марина отдернула штору, задела какой-то предмет на подоконнике — как оказалось, папку, подняла ее с пола, оглянулась — он спал.

На столе осталась с вечера машинка с вложенным в нее листом. Заглянула: что он там печатал? Удивилась.

Тянулись строчки, заполненные беспорядочным набором букв: шшшшшшшш... ннннннн... Что же, он просто сидел и стучал по клавишам?

Вышла в прихожую, к телефону. Трубка молчала, телефон был выключен с вечера, она только сейчас это увидела.

Включила. Набрала номер.

— Алло,— сказала вполголоса, прикрыв рукой микрофон.— Это я, Марина, ты слышишь? Извини, что так рано. Не рано?.. Я могу сейчас приехать? Напомни адрес...

22

В лифте еще приводила себя в порядок перед зеркалом, наводила красоту; не заметила, как лифт остановился. Вышла — красивая, ухоженная, с кокетливо

повязанным шарфом; только хозяйственная сумка в руках слегка портила вид, да уж что поделаешь... Позвонила в дверь. Здесь сейчас жил Антон.

Он встретил ее радостно. Оценил:

— Смотри ты какая! Выглядишь! Я бы сказал...

— Скажи, скажи!

Он снимал с нее шубку, помог снять сапоги, нашел тапочки, позвал на кухню греться, пить кофе — сама любезность; да, кажется, и впрямь обрадовался ей.

— Я ненадолго,— говорила она.— Да и ты, как я понимаю, весь в делах... Ну, во-первых, дай мне тебя поздравить! Во-вторых, ты малость растолстел, ну-ка покажись! И я ведь на этой квартире у вас еще не была... Тут у вас что?..

Прошлась, поглядела. Квартира как квартира. Все как у всех.

— А где жена? Где дочка?

— Дочка в школе, жена на работе, ходит к девяти, у них там начальница строгая... А ты у нас кто теперь? Зав. библиотекой?

— Директор.

— Ну вот видишь. Я всегда говорил, что Феликсу повезло!

Пили кофе.

— Будешь разглядывать?

— Да!

— Я пришла поговорить с тобой о Феликсе.

— Я не сомневался!

— Ты не должен на него обижаться. Знаешь, как его заносит.

— Да, знаю, конечно. Он же у нас философ-практик. Опыты на самом себе. Поскандалил в булочной, потом выводит теорию о падении нравов! — посмеялся Антон.

— Ты статью его прочел?

— Я же звонил. Хорошая статья. Немножко, как бы это сказать... Недостаточно радикально по нынешним временам... Мысли нынче все подешевели. Много всего.

— Но там его мысли! Он первый их высказывал, еще когда, ты вспомни!

— Кому это сейчас объяснишь! Все растащили. Вот смотри. Даже газетки полуподпольные.— Показал.— Купил вчера на Пушкинской площади, по рублю штука!

Звонил телефон. Антон махнул рукой: пускай.

И все глядел на нее.

— Слушай, а почему мы не видимся?

— Не знаю. А кто теперь видится? Такая жизнь. Все по телефону. Или — по телевизору,— тут она улыбнулась Антону.

— Не говори!

— Ты хотел с Феликсом посоветоваться?

— Посоветоваться? Да,— не сразу вспомнил Антон.— Да... Видишь, взвалили на меня это хозяйство, институт. Две тыщи народу. Куда столько? Тоже проблема. Людей — на улицу. Одних академиков пять человек, все старые, докторов полсотни, куда их? И попробуй тронь. Нашего Виктора Максимовича со всеми его регалиями...

— Ну его-то зачем?

— А кому он нужен?

— Пожалеть старика.

— Вот разве что.

— Заместители тебе не нужны?

— Нужны, конечно. Первый зам нужен. Все проблема. А что, есть предложения?

— Возьми Феликса!

— Феликса? — даже несколько удивился Антон.— Старые мы, Мариночка. Честно тебе скажу: не хочу я наших шестидесятников-либералов. Вот уж кто отстал от поезда. По себе чувствую. Протухли.

— Это ты-то протух?

— Молодых, молодых надо, новых, мы их не знаем, но они есть или должны быть, по крайней мере. Есть парень лет сорока, доктор наук, тоже, видишь, не юноша, но хоть какие-то свежие идеи. И фамилия подходящая — Упоров.

— Упоров? Алеша?

— Знаешь его?

— Это он — со свежими идеями?

— Да.

— Это не его идеи.

— А чьи? — Антон рассмеялся.— Нет, ты молодец! — Смотрел на нее восхищенно, взял за руки.— До чего же ты мне нравилась, черт возьми!

— Разве?

— А то не знаешь... Слушай! Почему мы не согрешили с тобой ни разу, а?

— Согрешили.

— Да? Я что-то не помню!

— В мыслях.

— Вот в мыслях — да.

— Я ведь любила тебя.

— Ну-ну!

— Такой веселый, легкий, все бим-бом, помнишь?

— Я и сейчас веселый и легкий,— сказал Антон, уже обняв ее.

И так минуту они держали друг друга за руки, за плечи, близко, глаза в глаза. Потом Марина сказала:

— Антоша, помоги ему!

И Антон отпрянул.

— Помоги Феликсу,— говорила она.— Он гибнет. Пойми, мы с ним одни, он и я, детей нет, это не наша вина, это я когда-то неудачно... Вечерами он не находит себе места. Это страшное сознание, что ты никому не нужен! Столько надежд, все зря...

— Хорошо, я постараюсь. Он еще в издательстве?

— Да. Тянет лямку. Поддержи его. Возьми к себе, он пойдет.

— Думаешь?.. Я же его люблю, черта упрямого! Придумал себе жизнь!

— Не он придумал.

— Ну, значит, ты.

— И не я.

— Он что, у тебя по-прежнему такой принципиальный? Кому он нынче не подает руки?

— А ты всем подаешь?

— Я — всем.

— Ну, может, ты и прав.— Она уже собиралась.

— Погоди, вместе поедем. Подвезу тебя.

— Да нет, Антоша, спасибо.— Одевалась, он помогал ей.— Антоша!

— Да?

— Феликс не знает, что я к тебе приезжала!

— Он всегда не знает? Не хочет знать? — улыбался Антон.

Провожал ее. Подал сумку, взвесил в руке: тяжелая.

— Кормишь семью?

— Да.

— Смотри, как ему повезло!

выходила из подъезда, и в эту минуту подплыл шикарный автомобиль, перламутровая иномарка, и — прямо к ней, и водитель в огромной мохнатой шапке, круглолицый, вышел и как бы представился, предлагая себя узнать.

— Алеша? Здравствуйте,— узнала она.— Это теперь такие машины?

— Они давно такие,— сказал Алеша Упоров.— Вы оттуда? — и показал на этаж.

— А вы — туда?

— Ну как вообще? — спросил Алеша.— Статья у Феликса, я еще не успел, вы поздравьте. Он умница.

— Да что вы.

— Привет ему.

— Вы не заперли машину.

— Ничего.

— Не посмеют?

— Ага. Не посмеют,— поддержал и улыбнулся, и взмахнул рукой, прощаясь, Алеша Упоров.

23

Телефон оставался включенным, и он звонил. Феликс только что достал из ящика утреннюю почту, вернулся с газетами, поспешил на звонок.

— Говорите!

Послушал.

— Да, получил открытку. Вот она. Ничего не понимаю. Какая еще конференция, по какому поводу? Все узнаю на месте? На каком месте? А кто такой Николай Николаевич, я первый раз слышу. Дворец культуры? А где это у нас такой дворец? Послушайте, девушка! Ну извините, я вас принял за девушку. Я сам люблю разыгрывать. Это не розыгрыш? Даже так? Ну давайте адрес. Есть адрес? — Повертел в руках открытку.— Ну, допустим...

Марины не было. На кухне накрыт завтрак.

24

От Антона — на такси, с сумкой, в другой конец города, на край света. Новый жилой массив: корпуса без улиц, почта-телеграф, прачечная самообслуживания — и здесь школьное здание или скорее больничный корпус без вывески, с занавесками на окнах. Вестибюль с привратником в белом халате. Гардероб, лифт. Старики в пиджаках с орденскими планками, старухи в бумазеевых халатах. Школьные коридоры, окна в казенных занавесках, горшки с цветами на подоконниках. Дом для престарелых, по-старому приют, по-нынешнему интернат.

Шла с тяжелой сумкой в конец коридора, провожаемая взглядами — приветливыми, хмурыми, любопытными, безразличными. В комнате, куда заглянула, не было никого: четыре застеленные кровати. В конце коридора, в холле, старухи смотрели телевизор. Подошла, позвала негромко:

— Мама!

— Тихо, не мешай людям,— громким шепотом откликнулась мать, вставая навстречу и все еще глядя в телевизор.

Расположились в комнате, у ее постели. Марина разгружала сумку: яблоки,

груши, виноград — вчерашние дары, а к ним еще пирог, испеченный ею вчера же — полная сумка гостинцев.

— Хорошие фрукты,— похвалила мать.

— Из Средней Азии. Ешь на здоровье. Давай помою тебе.

— Не надо, скоро обед. Сколько на твоих? Есть уже два?

— Нет еще. Сиди, не волнуйся, не опоздаешь.— Марина погладила ее руку.— Ну как ты? Как чувствуешь себя?

— Хорошо. Все хорошо, Мариша. А у тебя часы правильные? Что-то нет никого.

— Все нормально, мама, успеешь.

Мать успокоилась и заговорила:

— Все хорошо, не беспокойся. У нас новый директор, бывший полковник медицинской службы, уважает порядок. Питание калорийное, общественный совет следит, Александр Маркович, ты его видела. На кухне при закладке присутствует обязательно. Я тебе что расскажу: у нас один женился, мусульманин! — Мать захихикала.— Наши ветераны поставили вопрос: выселить его, пусть идет к жене. А жена молодая, тридцать два года. Тут голоса разделились, одни говорят: не вмешиваться в личную жизнь. Ходит к ней ночевать. А кормят прилично. Есть, конечно, недовольные, жалуются. Им, видишь ли ты, разносолы подавай. Тоже мне дворяне. А что, говорю, дома-то ели, это еще надо проверить. На нас, говорю, и так государство тратится, живем на всем готовом. Картошка мороженая. А где она сейчас не мороженая?

Марина слушала, кивала. Мать продолжала, не останавливаясь:

— Директор новый, медицинской службы, значит, что-то кончал, как, по-твоему? И вежливый, как войдет: «Здравствуйте». У нас тут некоторые в церковь ходят, раньше-то боялись. Одна — член партии, оказалась такая верующая, икону — в комнату повесила. Директор вошел, ничего не сказал. Сейчас, говорят, можно даже партийным, ты не слыхала? Ты спроси у Феликса, он должен знать.

— Спрошу, мама.

— Фрукты хорошие. Откуда, говоришь, из Средней Азии?

— Да, тут один Феликса ученик, Феликс помог ему с диссертацией, сейчас уже профессор и нас, видишь, не забывает.

— Это хорошо.

— Мама, у нас тоже новости,— сказала Марина.— Феликса статью напечатали, вот газеты, я тебе принесла. С утра до вечера звонят, поздравляют. А самое главное — я тебе не сказала, ты слушаешь? Ему работу предложили, хорошую должность. В одном крупном институте, две тыщи сотрудников. Я думаю, и квартирный вопрос решится, возьмем тебя домой, я уйду с работы... ты слушаешь?

— Слушаю, да. Не надо уходить. Я уж здесь добуду. А что за пирог? Это ты для меня? Немножко пересушила. Ты иди, Мариночка, иди. Газету мне оставь. И «Огонек», вот спасибо. А где тут, говоришь, про Феликса написано, я всем покажу.

— Не надо, мама, всем, я тебе говорила. Только разговоры лишние. Вот денежку возьми, в буфет сходишь.

— А чего разговоры? Тут у многих — у кого дочь, сын, внуки. Приходят — ничего.— Мать спрятала денежку.— У нас буфет хороший, три дня в неделю. Сыр этот бывает, финский, тебе взять? Ну я пойду. Сейчас как раз обед, видишь, нет никого. Когда придешь?

— Скоро, мама.

— Ты не дергайся. Будет время — заходи. Ну, пока... пока...— мать уже торопила Марину. И Марина шла за ней следом.

А потом — одна, по лестнице, глотая слезы.

25

Выглядело это так: три длинных стола буквой «П» (покоем, как говорили в старину) — конференц-зал; за столами, во всю длину и по обе стороны — участники совещания, в центре — председатель, микрофоны. Микрофоны, бутылки минеральной, блокноты. Научная конференция, круглый стол, симпозиум... но подождем с определением.

Перед тем как войти — регистрация: столик с табличкой, вежливая девушка.

— Проходите, я вас отметила.

— И что дальше?

— Дальше, Феликс Андреевич, прямо и направо.

— Откуда — мое имя-отчество?

— А вот же на открытке.

— Прямо и направо? — Феликс был настроен игриво, девушка нравилась.— И что там?

— А там вас ждут. Потом подойдете ко мне за анкетой...

— Какая еще анкета? — спросил Феликс.

Теперь, в зале, он смотрел с любопытством по сторонам. Ни одного знакомого лица. И вместе с тем ощущение, что где-то кого-то видел. Пожилые люди, в большинстве мужчины, одеты очень по-разному — от черной парадной тройки и клубного пиджака до затрапезной домашней куртки. Пенсионеры?.. Вот один поздоровался с Феликсом, и Феликс ответил, так и не припомнив, кто это.

А между тем начались речи. Говорил председатель:

— Товарищи, все ли зарегистрировались? Можем начинать? Товарищи, мы провели большую подготовительную работу, чтобы собраться в сегодняшнем нашем составе, увы, далеко не полном. Многих уже нет, многих мы просто не знаем, есть и такие, кто не посчитал для себя возможным, не будем о них говорить. И тем не менее! Товарищи, пришел час открыть наши лица и заявить свои права. Долго в цепях нас держали, час избавленья пробил, товарищи! Слово для сообщения имеет товарищ Китайгородский.

Тут и возник человек в черной тройке с седой профессорской бородкой начала столетия. Он углубился в текст:

— Итак, известно, что целый ряд произведений нашей науки, литературы и искусства, включая даже широко признанные, в том числе, например, трилогию, удостоенную не так уж давно высшей премии государства, созданы не теми людьми, чьи имена значатся на титульных листах. Явление это социально-историческое, не имеет аналогов в мировой практике и восходит своими истоками к временам, когда образованные люди оказывались в услужении у полуграмотных, иными словами, шариковы заставили работать на себя профессора Преображенского. С тех пор это явление развивалось в самых разнообразных формах, создав невиданную армию теневых авторов, так называемых негров. Сегодня эти люди говорят: верните нам наши жизни! Мы учреждаем, товарищи, комитет по борьбе за свои права, ассоциацию белых негров! Все становится на свои места! Вперед! Спасибо за внимание,— заключил докладчик.

— Спасибо,— поблагодарил в свою очередь председатель.— Так, товарищи. Поступила записка: «Как вам удалось нас найти, вычислить — да, правильно, «вычислить» — и собрать?» Объясняю. Это итог почти десятилетней кропотливой работы нашего молодого друга Николая Николаевича, обладателя уникальной картотеки, в которой есть мы все...

Николай Николаевич встал и представился. Ему поаплодировали.

— Само собой разумеется,— продолжал председатель,— многие, очень многие связи такого рода все еще остаются тайной. Получим ли мы когда-нибудь полную картину, которая заставила бы вздрогнуть цивилизованный мир? Не знаю. Хочу

призвать тех, кто еще не с нами: братья, отбросим ложный стыд, это спутник вечного страха рабов! Аннулируем тайные договоры и унизительные джентльменские соглашения! Больше мужества! Сейчас или никогда!.. Вы просили слова?

— Да! — Тучный человек в домашней куртке обошел столы, направляясь к микрофону.

— Назовитесь, пожалуйста!

— Поленников,— представился тучный человек.— Мое имя вам ничего не скажет. Я продал его удачливым авторам детективных романов, которыми в свое время зачитывалась вся страна. Полковники милиции тащили мне свои папки, и я лепил из них повести, романы и киносценарии...

— У вас есть конкретные предложения? Тогда садитесь, пожалуйста, я вас приглашу.

— Я предлагаю, товарищи, создать творческий союз на правах неформального объединения,— сказала женщина (наконец и женщина),— а наше собрание назвать конгрессом!

— Нужен свой печатный орган! — крикнули с места.

— Декларация прав!

— Гильдия — это сейчас хорошо звучит!

— Разделиться по секциям! Секция поэтов, секция ученых!

— А вы? — спросил Феликса его как бы знакомый.— По какой секции?

— Юморист. Сатирик,— сказал, поглядев на него, Феликс.

— Так мы коллеги! — обрадовался знакомый.— Я ведь тоже юморист. Теперь, слава богу, стал писать под своим именем. И, знаете, получается хуже. Вы не замечали?

— Замечал.

— Привычка, вероятно. Профессиональное заболевание. Я сейчас попрошу слова и скажу.

— Давайте! — ободрил его Феликс.

Тем временем разворачивалась дискуссия.

— Вот я вам расскажу случай,— предложил очередной оратор.— Некто, назовем его Икс, написал для своего босса диссертацию. Перекатал целые страницы из других источников, в том числе из энциклопедии. Она-то его и подвела. Вдруг все раскрывается. И уже не Икс, а его всемогущий босс оказывается в положении плагиатора, а что он может сказать? Кому предъявлять претензии? Вот такой казус!

— Другой случай,— продолжал следующий оратор.— Меня отовсюду выгнали. Было такое время. Этот человек дал мне кусок хлеба. Я писал за него стихи. Деньги пополам. И что же теперь, мне бросить в него камень?

— Но он воспользовался вашим положением,— сказали с места.

— Но и я воспользовался его положением. Выходит, мы квиты?

— Товарищи, товарищи, по порядку! — призывал председатель.— Какие будут конкретные предложения?

— Минуточку! — Тут встал человек с седой бородой, очень старый человек, патриарх.— Я начал свою деятельность еще в тридцатые годы,— поведал он в наступившей почтительной тишине.— Это неправда, что все мы люди без имени. У меня было имя! В театральных кругах знали меня. Мои пьесы шли в театрах от Бреста до Сахалина. Знаменитые актеры просили меня: «Миша, напиши! Миша, исправь, тут нужен монолог!» И Миша исправлял!..

В зал вошли, втаскивая аппаратуру, мальчики в джинсах.

— Товарищи, к нам телевидение,— объявил председатель.— Как поступим? Нужно наше согласие.

— Нет! — зазвучали голоса.— Нет!

— Да! Согласны! — раздались другие голоса.

— Нет! — Тут начали подниматься с мест те, кто кричал «нет», а вслед за ними и те, кто кричал «да», а поскольку столы мешали тем и другим, то отодвинули столы, нарушили геометрию зала. Председатель с трудом восстановил тишину. Но уже никто не садился — стояли.

— Прошу объяснить,— настаивал председатель,— почему нет? Покажем народу наши лица... Минуточку! Вот вы, товарищ! Вы что-то хотели сказать?

— Снимайте меня! — заявил вышедший на середину человек с седой шевелюрой и в бабочке.— Я композитор. До сих пор здесь не было речи о музыке, а напрасно! Товарищи! В течение сорока лет я продавал мелодии. Вы все их слышали! В обработке других людей они превращались в популярные песни и марши, кантаты и оратории. Иногда я продавал их по телефону. Бывало, в минуту жизни трудную наберешь номер и пропоешь. А то, случалось, звонили мне: Вася, как там у тебя — ничего новенького?.. В моем послужном списке пять лауреатов Сталинской премии и три — Государственной, я уж не говорю о конкурсах и фестивалях... Если разрешите, я вам спою мои мелодии... Сейчас еще иногда включишь радио — и слышишь себя!

И он запел.

Это была знакомая всем мелодия, и слова знакомы всем, кто был в зале, и все стали подпевать, сбившись в толпу. Кто-то развернул транспарант. На нем значилось: «Негры в борьбе за свои права».

Могло ли быть такое в реальности? А почему бы и нет? В наше время ассоциаций, федераций и гильдий; в наше время, когда все становится на свои места, как уже сказал один из ораторов,— почему бы не объединиться и угнетенному племени подпольных авторов; кто сказал, что такое невозможно?

Пели дружно, сбившись в толпу.

И только Феликс шел к выходу, шел вприпрыжку.

За ним побежала вежливая девушка из регистрации:

— Товарищ, куда же вы? А анкету?

Бежала и размахивала листком. Она за ним, он от нее.

26

Безумный день продолжался. В Доме архитекторов на улице Веснина толпился в вестибюле народ. Пожилая блондинка-гардеробщица сказала Феликсу «здравствуйте» и смотрела на него с загадочной улыбкой, как бы испытывая его память, пока он сдавал куртку и брал номерок.

Потом возник Ростик. Ростик из прежней жизни. Он мало изменился.

— Ростик, привет! Ты откуда?

— Читал твою статью. Хорошая,— похвалил Ростик.

— А что это на тебе? — Феликс ткнул пальцем в круглую бляшку-значок на груди у Ростика. Прочел: «Я — за справедливость».

— Пошли, он там,— сказал Ростик, увлекая Феликса за собой по лестнице.— Приехал с женой, у него другая жена. Не пьет ни грамма, не курит, интересно!

Тот, к кому относилась эта информация, сидел в баре за одним из столиков в плотном окружении каких-то незнакомых людей, и это был скульптор Митя, наш молчаливый бородач, старый друг-приятель, хлебавший лиха в своем гостеприимном полуподвале, а ныне европейская знаменитость,— уже среди новых друзей и поклонников, так надо понимать, обсевших и обступивших его со всех четырех сторон. Некто с микрофоном брал у него интервью; по другую руку сидела длинная женщина с бессмысленной, на всякий случай, улыбкой, адресованной всем,— это и была, как видно, новая Митина жена, заменившая Соню там, в дальних краях.

Феликса и Ростика Митя приветствовал взмахом руки, прервал интервью, поднялся навстречу, повел рукой вокруг, приглашая присесть и одновременно извиняясь за отсутствие места.

Потом, посмотрев друг на друга и как бы примерившись, сошлись. Поцеловались.

— Ну как ты? — спросил Митя.— Я в гостинице, в «Национале», 925-й, ты узнай телефон. Лучше — утром, до девяти, потом начинается — все до минуты расписано. Завтра — на телевидении, в Останкино, в семь вечера, будет время,— приезжай. А я вас не познакомил. Это Агнес, по-нашему, Нюшка, я ее Нюшкой зову, ей нравится. По-русски — ну ни бум—бум! Нюш! Скажи что-нибудь!

— Пе-уэ-строй-ка! — промолвила Нюша, ответив на общий восторг белозубой улыбкой.

После чего Митя, что-то вспомнив, обратился к новой жене по-английски, и та отвечала, и это было уже о чем-то другом, не имевшем отношения к Феликсу. Поговорили, и Митя опять обратился к Феликсу:

— Ну как ты? — все с тем же вопросом. И похлопал дружески по плечу.— К нам не собираешься? А то сейчас многие у вас...

И еще:

— Кого встречаешь из наших? Как Леня?

— Это кто?

— Нет, не Леня, а Лева,— вспомнил Митя.— Физик. Я его лепил.

— Он умер.

Больше никого персонально Митя не вспомнил, не успел — корреспонденты, уже не один, а двое, заявляли на него свои права. Тут же кто-то протиснулся вперед — он и она, вместе со стулом, оттеснив с молодой энергией Феликса. Попросили тишины, Митя отвечал на вопросы:

— Мастерская моя находилась в Большом Харитоньевском. Что там сейчас, не ведаю, вопрос не ко мне... Посмотреть? Да нет, большого желания не испытываю. Ностальгией не страдаю...

И еще:

— Почему уехал? Я уже отвечал на этот вопрос. Не хотел врать и приспосабливаться, не мог... Никого не осуждаю, каждый жил, как умел...

Кто-то тронул за плечо Феликса. Антон.

— Это он — про нас с тобой! Подвинься.

Устроились на одном стуле.

— А где Сонька? — спросил Антон.— Что он говорит?

— Я не спрашивал.

Кто-то угощал Митю, занес бутылку над его бокалом.

— Но-но! — запротестовал Митя, отгородившись рукою.— У нас там теперь никто не пьет, не принято. И, кстати, курить тоже.

— Видишь, как у них,— сказал Антон.— А мы опять отстаем! Пошли?

У стойки бара он потребовал коньяка:

— Два! Нет, пардон, три! — увидев Ростика.— Ну что, ребята? За старую дружбу? Скажите честно, не будем уезжать? Перебьемся? Как, Ростик?

Чокнулись. Феликс помедлил, поколебался. И — будь что будет! Взяли еще. Были вместе, как когда-то.

Тут кто-то отозвал Антона.

— Не уходи,— предупредил он Феликса.— Есть разговор. Я думаю, для тебя интересный...

Взяли с Ростиком еще коньяка. У столиков по-прежнему клубился народ, осаждали Митю.

— Ты все знаешь, Ростик. А что дальше?

— В смысле — какая будет программа? Или в переносном?

— И в переносном тоже.

— В переносном не знаю,— сказал Ростик.

— Ну тогда — за справедливость! — Феликс потрогал его бляшку.

— Кстати! — Ростик извлек из сумки (он ходил с сумкой) такую же бляшку, прицепил Феликсу.

— Ты думаешь? — сказал Феликс.

Он спускался один по лестнице, к выходу, на нетвердых ногах.

Там, наверху, все еще продолжалось, гудело.

Долго искал номерок от пальто. Нашел.

— Феликс Андреевич! — сказала с упреком женщина в гардеробе.— Хорош! Не узнал!

Теперь он всматривался в ее лицо, красивое лицо с правильными чертами. Соломенные волосы, пучок на затылке.

— Шапкина Алла Петровна,— подтвердила женщина.— Помните, были у меня в горкоме? Вот я теперь на пенсии. И, знаете, не жалею. Как гора с плеч. Опять же — с людьми. Знаешь, кого нынче встретила? Валентинова, профессора, не помнишь? Тоже когда-то довелось помочь. Все-таки старались как могли... А вы-то как? — Она улыбнулась.— Ну, ничего-ничего...

27

Свет падал и исчезал. Арбатские переулки стыли в зимней тоске, в пятнах фонарей. Феликс шел, плутая, с развевающимся шарфом.

Вышел на магистральную улицу. Был вечерний час, ранний или поздний — без разницы; улица без прохожих, с редкими машинами. У будки рядом с посольством топтался милиционер в валенках. Стайка молодых людей кинулась наперерез машине с зеленым огоньком.

Феликс тоже решил ловить машину.

Сначала он поднимал руку, стоя на тротуаре, отделенный снегом и льдом от проезжей части. Одна машина остановилась, но пока он добрался до нее, перешагивая сугроб,— уехала.

Теперь он шел по проезжей части, по краю ее, навстречу машинам и однажды шарахнулся в сторону, а в другой раз заставил машину сделать резкий маневр.

Потом улица опустела.

Потом появилась машина с включенными квадратными фарами. Машина приближалась, фары ударили сильным светом, освобождая дорогу. И в ту же секунду, не дав ему отскочить, машина ослепила и отбросила его на сугроб; затем, выровняв ход, понеслась дальше.

Он остался лежать поперек сугроба, головой к тротуару, без шапки.

Алексей Игоревич Упоров в огромной мохнатой шапке за рулем «Вольво» продолжал путь, прибавив скорость и пригасив огни.

Он проехал еще метров двести, до ближайшего переулка и здесь остановился. И стоял, как перед стеной. Что-то необозримое по своим размерам и ужасное входило в его благополучную жизнь.

Машина стояла. Потом, включив огни, начала подавать назад.

1989

Александр Гельман

Другие — это мы

Долгие годы мы жили в обществе, упрощенно говоря, разделенном на две части: с одной стороны начальство, с другой стороны мы, просто люди. Мы и они. Они и мы. Это были две достаточно устойчивые общности. Отношения между нами были прозрачно ясными. Мы знали, что они нам лгут, что правят они страной, как оккупанты — бездушно, безалаберно, что власть их держится на насилии, что они творят произвол, и это наше общее знание и общее положение бесправных нас объединяло. Они тоже знали, что мы им не верим, просто терпим, пока терпится, что мы их не уважаем и презираем, но при этом они делали вид, что все в порядке, все хорошо, и это их общее притворство составляло основу их единения. Эта простая, всем понятная, всем привычная социологическая схема «мы — они» в основном и исчерпывала в те годы проблематику феномена, который в западном обществоведении именуется: «отношение к другому». Мы для них были «другие», они — для нас. Взаимная неоткровенность, взаимная неискренность нас и разделяла, и объединяла одновременно.

Но вдруг это лицемерное, фальшивое единство противоположностей развалилось. Вдруг вместо одной пары «других» — «мы — они» возникло целое множество таких пар и цепочек, целая «каша» противоположностей и конфликтов. В сжатые сроки произошли и продолжают происходить разного рода разделения, расчленения, размежевания, расхождения, расслоения. Появились кооператоры и антикооператоры, коренное и некоренное население, патриоты и либералы, члены партии «на платформе» и члены партии вне платформы, разного рода формалы и неформалы, члены межрегиональной депутатской группы и не члены этой группы, апрелевцы и неапрелевцы. Движения, партии, фронты, ассоциации. Неисчислимые «другие». Водопад «других».

Мы живем сегодня в обществе, разнонаправленно, разнокалиберно расчлененном на «своих» и «других». Отношение к «другому», эта извечная общечеловеческая проблема, совсем еще недавно занимавшая в основном западных экзистенциалистов, обрела сегодня взрывную актуальность.

При столь резком переходе от несвободы к свободе не могло быть иначе. Десятки лет нас объединяла несвобода, поэтому свобода должна нас сначала разъединить, чтобы потом снова собрать, но уже в качестве иную общность. Это и есть перестройка — перегруппировка взаимозависимостей, взаимопритяжений и взаимоотталкиваний. В конце концов, так оно и будет — на развалинах системы «мы — они» возникнет новая, гораздо более сложно структурированная общность. Однако надо дожить до этого «конца концов». В настоящее же время, когда так трудно, болезненно только складывается новое общество на принципах взаимозависимости независимых, мы переживаем психологический кризис, вызванный необходимостью строить новые отношения с новыми «другими».

Проблема «другого», «других» — одна из самых фундаментальных и коварных в межчеловеческих отношениях. Отсюда берут начало добро и зло, гуманизм

и антигуманизм. И, скажем, тайну то и дело возрождающегося в разных концах мира фашизма тоже нужно искать в психологическом феномене «отношения к другому».

На первый взгляд тут вроде бы все ясно: другой — это такой же человек, как и я. Но вся сложность именно в том, что другой — это такой же, как я, но не я. Вот в этом «я, но не я» вся трагедия жизни. Люди — существа сугубо обособленные, телесно размежеванные, суверенные. Похожие, почти близнецы, мы, вместе с тем, каждый сам по себе. Когда другого бьют, мне не больно. Когда другой умирает, я продолжаю жить. О другом можно вообще забыть, что он есть на свете, а о собственном существовании я помню непрерывно. Других у меня вон сколько — тьма! А я у себя один-единственный. Посчитать самого себя дурным, скверным, недостойным человеком почти невозможно, потому что невозможно жить, ненавидя себя. А жить ненавидя других нам ничего не мешает. Других мы с необыкновенной легкостью разделяем на добрых и злых, порядочных и негодяев, друзей и врагов. Операции такого клеймения людей мы производим запросто, по самым разным поводам и без всякого повода, на ходу, на глазок, по наитию, по подсказке. С другими можно не церемониться. Себя мы в крайнем случае способны признать сложными, неоднозначными, противоречивыми натурами. А к другим можно относиться вообще, как к нелюдям, как к предметам, как к вещам, как к жужжащим мухам.

Я говорю сейчас очень жестокие вещи о психике человека, но это правда, и эту правду надо знать, ее надо помнить. Это правда нашей природы. Да, природа наша такова, что мы можем относиться к другому человеку, как к мухе. Природа «не запрещает» одному человеку прихлопнуть другого человека, как муху. И тут же об этом забыть. Подумаешь, его не стало. Будем считать, что его и не было. Могло же его не быть, мог же он не родиться?

Такова правда о «другом», и эта правда достаточно часто реализуется в жизни. Но, к счастью, это не вся правда. Природа наша двуедина в своей универсальности. Не запрещая человеку творить зло, быть жестоким, она одновременно дает ему эффективные средства для предотвращения зла. Первейшее наиболее мощное из этих средств — наличие у человека воображения. Благодаря воображению человек обладает совершенно уникальной способностью, способностью, которая лежит в основе гуманизма,— человек с помощью воображения может поставить себя на место другого. Благодаря воображению можно ощутить в себе трепет другой жизни, боль и заботы другого человека. Телесно размежеванные в пространстве, благодаря воображению мы способны обрести духовную общность. Через воображение мы возбуждаем в себе чувство милосердия ко всякому живому существу. Посредством воображения мы «поселяем» в себе других людей. И не только конкретных других близких нам людей, но и обобщенный живой образ «другого человека» как такового. Так с помощью воображения человек спасается от одичания, устраняет, сглаживает «пробел» природы, которая дает ему жизнь в виде сугубо обособленных, «других» друг от друга существ. Конечно, этот недостаток природы никогда нельзя устранить до конца. Какая-то степень взаимной отчужденности даже между самыми близкими людьми неизбежна. Однако благодаря способности к перевоплощению мы в состоянии обрести соощущение другого, сочувствие другому. То, что мы называем совестью, есть тоже свойство воображения: это щемящий призыв души оградить от опасности, спасти другую человеческую жизнь, образ которой в нашем воображении живет так же ранимо, как собственное я.

Другой человек — это я. Таков основной постулат гуманизма. Произнести, написать эти слова ничего не стоит, но держать их постоянно в работающей памяти при всех жизненных перипетиях, при всех столкновениях с други-

ми людьми очень не просто. В особенности при столкновении с людьми чуждых тебе воззрений или поступков. Когда первая реакция — оттолкнуть, осудить, возненавидеть.

Тут надо иметь в виду, что в каждом из нас есть что-то, что может вызвать в другом человеке неприязнь или даже ненависть. Надо помнить, о том, что и ты для многих «другой». Межчеловеческие отношения взаимозеркальны. Надо вспоминать о своих дурных склонностях, когда судишь другого, и тогда суд твой будет более щадящим. Это касается не только межличностных, но и межнациональных отношений — национальный характер любого народа тоже не соткан сплошь из одних благородных качеств. В одной нации бросается в глаза прижимистость, скупость, в другой раздражающая замедленность реакций, в третьей педантичность, расчетливость, в четвертой горячность к месту и не к месту. У каждого народа есть свои недостатки, свои слабые, сомнительные стороны, так что, если, как говорится, считать на круг,— в целом никто не лучше и не хуже.

Чтобы следовать девизу «другой человек — это я», нужно все время следить за собой, не стесняться производить нелицеприятные самопроверки, самоисследования, все время сопоставлять, сравнивать, анализировать свои взаимоотношения с другими. И самое главное — щедро включать в работу воображение, снова и снова ставить себя на место другого.

Никакое иное качество человеческое сегодня так не драгоценно, как эта способность принять чужую судьбу в свое сердце. Многие ожесточенные конфликты проистекают из отсутствия или неразвитости этой способности. В самом деле, есть люди, которые испытывают большие затруднения в обращении со своим воображением, они просто не в состоянии увидеть себя в роли другого человека, примерить на себя его положение, ситуацию, в которой он находится. Для таких людей другой — это всегда чужой, посторонний, и обязательно требуется какой-то формальный, внешний признак, скажем, принадлежность к одной нации, или профессии, или партии, чтобы признать другого «своим». «Другой» у таких людей всегда под подозрением, «под недоверием». Именно из этого типа человеческих натур, по моим наблюдениям, чаще всего образуются фашиствующие когорты. Я в этом еще раз убедился, оказавшись свидетелем отвратительной расистской выходки «группы Смирнова» в ЦДЛ. Поразительно, как жесты, интонации, гримасы, даже типы физиономий членов этой группы были абсолютными копиями, банальнейшими копиями зачинателей фашистского движения в Германии, запечатленных в документальных кинокадрах. А ведь большинство этих незваных гостей на том вечере «Апреля», особенно безусые юнцы, а их было, совсем молоденьких, не менее десяти, наверняка эти кадры немецкой кинохроники не видели. Откуда же это сходство, в чем секрет этой поразительной идентичности? Я думаю, тайна этой жуткой возобновляемости фашиствующей психологии именно в отсутствии культуры «отношения к другому», в неспособности поставить себя на место другого человека, в куцем, неразвитом воображении. Отсюда, именно отсюда проистекает наглый пафос откровенной беззастенчивой ненависти к другому человеку за то, и только за то, что ему дали жизнь мужчина и женщина «нехорошей» национальности.

Люди часто спрашивают в недоумении: как же такое возможно после Гитлера? Неужели они не видят себя, не слышат себя? Неужели они не понимают, на кого они похожи? Не понимают, а если понимают, не находят в этом ничего дурного. Потому что у них нет опыта перевоплощения в другого человека. Чтобы увидеть себя, надо увидеть другого. Увидеть не глазами, расположенными по обе стороны носа, а глазами души.

Когда человек смотрит на человека глазами души, он понимает: другой — это я, другие — это мы.

Свободная тема

Борис Хазанов

Письмо из прекрасного далека

I

Несколько времени назад в Нюрнберге режиссер Карл-Дирк Шмидт поставил драму Лессинга «Натан Мудрый», почти кощунственно распорядившись классическим текстом, хотя не изменил ни одного стиха. Купец Натан прибыл в Иерусалим с караваном верблюдов из Вавилона и узнал, что в его доме был пожар. Рыцарь-храмовник, плененный в Иерусалиме, спас из огня девушку Реху, дочь Натана. Действие происходит во времена крестовых походов.

В третьем акте султан Саладин спрашивает у Натана, какая религия самая истинная; вместо ответа Натан рассказывает притчу о трех перстнях. Некий человек, отец трех сыновей, владел кольцом, которое давало ему высшее знание о мире. Перед смертью он заказал мастеру три кольца, чтобы никого не обидеть. Каждый сын получил в наследство кольцо, и каждый думал, что он единственный владелец талисмана; но затем выяснилось, что все три перстня хоть и сделаны из драгоценного материала, но ненастоящие. Настоящий не достался никому. Ни одна из трех великих религий Средиземноморья не заключает в себе окончательную истину — таков, очевидно, смысл притчи, но смысл пьесы шире: в финале три «брата» — мусульманин Саладин, рыцарь-христианин и еврей Натан — узнают о том, что они в самом деле родственники, храмовник и Реха — брат и сестра, все действующие лица в самом точном смысле слова члены одной семьи.

И вот тут зрителя, который проходил Лессинга еще в школе, ждет неприятная неожиданность. Режиссер грубо вмешивается в действие. Актеры выходят из ролей. Прежде чем произнести свои реплики, они читают авторские ремарки. «Саладин оборачивается и в изумлении смотрит на Натана». Далее следует монолог Саладина. «Натан смотрит на султана, затем раскрывает ему объятья». Следуют реплики Натана и храмовника. «Храмовник подходит к Натану». И так далее. Актеры изображают актеров, играющих пьесу со счастливым исходом. Наконец, площадка, на которой шел спектакль, гаснет, мудрый Натан — на нем костюм нашего современника — садится за рояль в углу сцены, что-то подбирает, какой-то шлягер тридцатых годов, а потом — и-и-и!..— большим пальцем по всей клавиатуре. Занавес.

Мораль? Какая же тут мораль. Она разъяснений не требует. Не та высокая гуманистическая мораль, которую век Просвещения завещал европейскому человечеству. Та мораль оказалась, как перстень, поддельной. А мораль театрального представления, которая состоит в том, что все это не больше чем представление. Сказка о братстве людей разной веры и национальности. А у нас на дворе век Освенцима. Так, что, господа, расходитесь по домам, спасибо за внимание.

II

Видите ли, расстояние имеет свои преимущества. Издалека многое, как ни странно, становится ясней. Живя в другой стране, сравниваешь ее со своей. Бросается в глаза разница. Но одновременно начинаешь видеть нечто общее.

Это напоминает рассказы людей, которых я знал: участников войны, бывших военнопленных или просто жителей оккупированных территорий. Прежде чем оказаться в нашем лагере, они сидели в лагерях у немцев. Жизнь под дулами автоматов представала в этих рассказах почти как нормальный способ существования, человек сравнивал

обе системы, как хронический больной сравнивает разные больницы, и даже не догадывался, какой кощунственной крамолой пахнут его сопоставления: ведь в конце концов он ставил на одну доску самую счастливую и справедливую страну на свете — с кем? — с нашим злейшим врагом. Например, он говорил: у немцев, конечно, климат другой, зима не такая злая. У немцев обращались как со скотом, зато не надо было так вкалывать, ковыряйся, и ладно. А у нас норму надо выполнять. У немцев режим был покруче нашего: чуть что, по морде, зато срока короче. Отсидел, и все. А у нас... Презумпцией разницы была подразумеваемая общность.

Нашему поколению не надо было объяснять, что значит слово «немецкий». Полвека назад началась война; по меньшей мере, дважды, осенью сорок первого и осенью сорок второго, судьба России висела на волоске. Не нужно было располагать особо секретной информацией, чтобы видеть и понимать, что мощь германского рейха, боеспособность вермахта, колоссальная энергия, спрессованная в этой стране и ее армии, превосходят все известное о всех прежних войнах. Что было бы, если бы она победила?

День начала войны незабываем. С утра радио передавало бодрые марши, музыка гремела на улицах. Солнце играло в стеклах домов. Вся старая и скучная жизнь была разом отменена. Меньше двух лет назад был подписан пакт о дружбе, башмаков не успели стоптать. Был успешно осуществлен раздел Польши. Тогда Молотов говорил о справедливой борьбе германского народа против англо-французских империалистов. Теперь, в речи по радио, он сказал, что ответственность за развязанную войну несут германские фашистские правители, и слово «фашистский» резануло слух; перемена терминологии была столь же внезапной, как и то, что за ней скрывалось. Начались воздушные тревоги, отдельным самолетам противника, говорилось в сводках, удалось прорваться в воздушное пространство города,— этот деловой язык означал, что судьбу населения взяли в свои руки высококвалифицированные специалисты, и в самом деле ничто так не ободряло, как этот деловой язык,— и первые бомбы полетели на притаившиеся во тьме крыши и улицы. Одна бомба, как рассказывали, попала в оперный театр, пробила замечательный потолок с десятью музами и ухнула в оркестровую яму, откуда каких-нибудь две-три недели тому назад прославленный маэстро взмахами энергичных рук правил символическим полетом валькирий,— теперь они слетелись на самом деле. Другая разорвалась над посольством прибалтийского государства в переулке, по которому автор этих строк ходил каждый день в школу, но так как означенного государства уже год как не существовало, то о доме никто не жалел, и была даже какая-то логика в том, что он превратился в кучу щебня.

III

В те дни трубный глас близкой победы с утра до вечера раздавался из репродукторов, разнесся слух о том, что наши войска взяли Варшаву, Будапешт, Бухарест; потом вдруг все поняли из невнятных и противоречивых сводок, из глухих и зловещих намеков, что немцы окружили Ленинград, подошли к Смоленску и, может быть, через неделю-другую будут в Москве. Была ли в этом какая-то логика?.. Да, нужно было жить в те времена.

Нужно было жить в те омерзительные времена, много лет изо дня в день слышать оды о непобедимости Красной Армии, видеть фильмы о парадах на Красной площади, шеренги марширующих сапог, частоколы штыков и лица из целлулоида, повернутые к трибуне, нужно было каждый день читать и слышать о том, что мы живем в единственной на всем свете справедливой и счастливой стране — и потому при малейшей угрозе, при первой попытке врага посягнуть на наши границы народы мира, трудящиеся всех стран и раньше всех пролетариат Германии поднимутся на защиту первого в мире государства рабочих и крестьян. Нужно было это слышать,— ведь и сейчас, на другом конце жизни, стоит лишь вспомнить, закрыть глаза, и в ушах начинает звучать эта музыка: если завтра война... малой кровью, могучим ударом... ни одной пяди своей земли... артиллеристы, точней прицел... но если враг нашу радость живую... на его же территории... ведь от тайги до британских морей... эй, вратарь, готовься к бою!..

Нужно было этим жить и всему этому верить, чтобы почувствовать, как велики были изумление, смятение, ужас, охватившие миллионы людей, когда они наконец догадались, что происходит на самом деле. Невиданное по размерам и организованности полчище не

шло, а маршировало, не ехало, а катилось, не наступало, а неслось на нас, давя и сметая все на своем пути, немецкий пролетариат и пальцем не подумал пошевелить ради нашего спасения, народы мира помалкивали, и единственным, да и то далеким и полуреальным союзником, словно в насмешку над всеми пророчествами и обещаниями, над революцией, над самим Великим учением, оказались империалисты: тучный Черчилль и загадочный дядя Сэм.

В последних числах июня мой отец вступил в московское народное ополчение, некое подобие войска, в спешке и панике сформированное из мелких служащих, немолодых рабочих второстепенных предприятий, учителей, музыкантов, парикмахеров и других бесполезных людей. Ополчение выступило в поход в составе 32-й армии, вместе с ней попало в гигантский котел между Смоленском и Вязьмой и в короткий срок было истреблено, за немногими исключениями. Кучки уцелевших полузамерзших людей разбрелись по лесам. Грянули необычайно ранние и жестокие морозы, сто лет не было такой температуры,— русский Бог спохватился и принялся вызволять как мог свою несчастную страну. Однажды отец мой ночевал в какой-то деревне, поздно вечером в избу вошли немцы, молоденький офицер спросил, кто это: партизан, еврей? Хозяйка ответила: «Он из нашей деревни».

Интересно было бы узнать, что стало с этим офицером. Может быть, до сих пор в какой-нибудь немецкой семье стоит на комоде его портрет в черной рамке. Люди, промелькнувшие в жизни, продолжают жить в нашей памяти, а на самом деле их давно уже нет. Но если считать, что вероятность быть убитым на Восточном фронте составляла, к примеру, одну пятую, умереть в русском плену — тоже одну пятую, вероятность вернуться калекой и окончить свои дни в разрушенной и голодной Германии — половину, то остается все же некоторая возможность, что он жив до сих пор. Тогда почему бы ему не оказаться в Федеративной республике? Может быть, мы живем в одном городе. А если бы крестьянка сказала правду? Если бы я сам в сорок первом году оказался с матерью и братом на оккупированной территории? В конце концов, и у меня было не меньше, чем у этого лейтенанта, шансов сыграть в ящик, хотя бы потому, что я принадлежу к тому восточноевропейскому племени, две трети которого сгорели в печах.

IV

Крылатая фраза Гегеля о том, что история есть пророчество, обращенное вспять, выражает загадку прошлого, подобную загадке нашей собственной жизни. Как и жизнь отдельного человека, история представляется и осуществлением некоторого проекта (разгадав его, можно предсказывать будущее), и хаосом случайностей. История подчинена имманентным законам. История никаким законам не следует. В любом случае история, как и жизнь человека, непоправима. Тем сильней искушение отыскивать кочки, на которых она споткнулась. Мат уже поставлен, но можно, расставив заново фигуры, переиграть партию. Что было бы, если бы пуля Фанни Каплан летела чуточку под другим углом? Или если бы в двадцать втором году Сосо не был избран генсеком? Что было бы, если бы в немногие месяцы и недели, оставшиеся до злосчастного понедельника 30 января 1933 года, когда престарелый фельдмаршал Гинденбург назначил канцлером некоего Гитлера, слон Шлейхер и ладья Папен не дали пешке Гитлеру пройти в ферзи? История поехала бы в другую сторону. Что было бы, если бы бомба, оставленная графом Шенком фон Штауфенбергом под столом в «волчьей норе» в Растенбурге 20 июля 1944 года, взорвалась за минуту до того, как Гитлер, следивший по карте за докладом, перешел на другую сторону стола, и вместо того, чтобы порвать фюреру штаны, разорвала бы самого фюрера? Если бы планы заговорщиков осуществились?.. Нам всем выпало жить в немногие десятилетия, которых было достаточно, чтобы превратить в кучу мусора все концепции исторического детерминизма, но, может быть, это и к лучшему; мы освободились из-под власти деспотического будущего.

Что было бы, если бы в сорок первом году рейх одержал победу? Коммунизм бы рухнул, Сталин был бы казнен; в Москве сидело бы какое-нибудь «национальное» правительство под идейным руководством д-ра Альфреда Розенберга, трехцветный российский флаг с белым кругом и свастикой посредине развевался бы над Большим Кремлевским дворцом, а на месте взорванного Мавзолея был бы воздвигнут тридцатиметровый столп с монументом Гитлера в рыцарском шлеме и баварских штанах. Автора этих страниц не было бы в живых, некому было бы рассуждать о гримасах истории, о прошлом и будущем, и вообще все было бы по-другому.

V

Вы предложили мне написать об эволюции национальной идеи, вместо этого я углубился в предметы, имеющие к нашей теме лишь косвенное отношение. В том-то и дело, что «идея» — на самом деле совсем не идея, а нечто более глубокое, подспудное и неуловимое.

Русскому национализму, каким мы его знаем сегодня, немногим больше ста лет. За эти сто лет он не сделал вперед ни одного шагу, но он этого и не хотел. Состарившись, русская идея выглядит еще соблазнительней. Ибо оспорить национальный миф невозможно: его raison d'etre[1] носит характер почти физиологический. Никакие исторические изыскания, никакой анализ революции не в силах изменить его по существу, не в силах его обновить; ссылки на историю так же мало подтверждают его, как и опровергают. Миф этот сросся с нерушимой догмой российской имперской государственности, облекающей русский народ, словно богатыря,— в шлем и латы, но его внутренняя, скрытая в подполье разума и уходящая корнями в бессознательное основа, его тайная эротика находится по ту сторону собственно политических или философских соображений. В своем глубочайшем ядре он неуязвим. Архетип народа как единого живого тела, вечный и неизменный в смене правительств, режимов, эпох,— возможно, выражает то, что внутренне очевидно для каждого, кому выпало счастье или несчастье родиться в России: ощущение интимной связи между собственной жизнью и страной. Больше того, переживание страны как некоторого продолжения собственной личности.

Один из самых опасных и труднопреодолимых соблазнов — применить к жизни страны категории человеческой жизни. Трудно найти историка или философа, который не поддался бы этому соблазну, оперируя такими понятиями, как нация и народ. Вместо того чтобы сказать себе: вот действительность, вот факты, вот географическая территория, на которой проживает столько-то миллионов человек, более или менее довольных жизнью, более или менее несчастных, людей, которые принадлежат единому государству, говорят на одном из существующих в нем языков, воспитаны в более или менее унифицированной системе понятий, ценностей, предрассудков, но в огромном большинстве своем не помышляют ни о прошлом, ни о будущем своей страны, ибо им хватает собственных повседневных забот, людей, чья историческая память едва ли выходит за пределы их личной жизни и жизни их родителей,— вместо трезвого взгляда на действительность является некий образ, рождается историософский фантом, запевает миф. Поэты, композиторы, словно сирены, подхватывают его один за другим, поколения мыслителей, которых правильней было бы назвать рапсодами, погружены в какой-то трансcвященный ужас, охватывающий душу в предчувствии истины, которая где-то рядом, но остается неуловимой. Достоевский в Дрездене, между двумя припадками священного недуга, ночью в уснувшей гостинице пишет главу «Бесов», которая так и называется: «Ночь». И все погружается во мрак, тонет и исчезает Европа. В тусклом сиянии масляной лампы на сцене вырисовывается бедная комнатка в мезонине пустого дома на Богоявленской улице, где происходит ночной разговор между Шатовым и Ставрогиным. Тому, кто жил в провинциальных русских городах, легко представить себе и влажный, «темный, как погреб» сад, куда вышел Николай Ставрогин, отправляясь к Шатову, и грязные неосвещенные переулки Заречной стороны, и эту Богоявленскую улицу; по крайней мере, в бывшей Твери, где, по-видимому, происходит действие «Бесов», многое выглядит точно так же и сто с лишком лет спустя. Есть нечто наркотическое в этих страницах, на которых, как на стенах комнаты, пляшут жестикулирующие тени. Это — ночной разговор о том, что народ есть тело Божье, а Бог — синтетическая личность русского народа. И невозможно понять, где кончается наваждение идей и начинается наваждение всей этой обстановки, блеск лампы, глухие голоса, скрип половиц и бесконечный дождь за окном, глухой осенний дождь, какой бывает только в России. Этот свет на столе — последнее пристанище, дом, якорь. Шатов, как сводня, соблазняет Ставрогина мистическим совокуплением с Русью. Там, снаружи, тьма и непогода, и рыщут бесы, и бродит убийца, сбежавший с каторги. А здесь — сладкая судорога самоотдачи и забвение. Русь — огромное тело, теплое: тело женщины. Погрузиться в него без остатка, раствориться в нем. Отказаться от суверенитета собственной личности. Вот условие спасения. Заплатить за него надо свободой. Ни один русский писатель ни до, ни после Достоевского

[1] Raison d'etre (фр.) — здравый смысл.

не сделал так много для того, чтобы воссиял русский миф; ни один писатель этот миф так не скомпрометировал. Но система взаимоисключающих оппозиций, мышление в категориях «или — или» — черта, присущая в этой стране не ему одному. Или эротика национализма, или аскеза одиночества. Или мистическая оцепенелость перед идолом «почвы», самоотождествление с народом, с его внеисторической, темной и безотчетной правдой, мистический брак с родиной, и тогда я уже никогда не буду самим собой, не буду свободен, не хочу быть самим собой, ибо вне родины я ничто. Или свобода. Свобода от всяких обязательств перед народом, свобода быть ничьим, свобода, о которой говорит Пушкин («Из Пиндемонти»). Вот к чему, собственно, сводится представление о нации как о высшей экзистенции, вбирающей в себя без остатка все частные экзистенции, всех нас без остатка, и сегодняшний русский национализм ничего к этому представлению не прибавил.

VI

В этом смысле можно сказать, что все мы — русские националисты: и левые, и правые, и «настоящие русские», и презираемые ими инородцы; «инородец» переживает это чувство подчас даже еще острей и тогда он склонен думать, что он единственный, кто хранит чистый образ деградировавшей родины; его привязанность к ней может довести его до слепоты и гибели, как показывает опыт немецких евреев. Но гордиться и похваляться чувством привязанности к стране своего происхождения нелепо, скорее его можно стесняться — настоящее чувство всегда стыдливо, о нем не кричат на всех углах, и можно испытывать тяжкий, невыразимый стыд за свое отечество, понимая, сколько зла оно причинило другим странам и народам. Я думаю, что иного чувства порядочный человек и не может испытывать в нашей стране. Если, однако, я все же решаюсь говорить о национализме и шовинизме — между которыми, нравится нам это или нет, невозможно провести границу, ибо это лишь разные степени одного и того же,— то пусть мне поверят: я говорю и о себе.

На расстоянии многое понимаешь лучше: так живопись, когда отойдешь подальше, из хаоса грубых мазков превращается в картину. Парадокс нашей темы состоит в том, что, будучи глубоко интимной, она в то же время и тривиальна. Парадокс национализма — в том, что он интернационален. Все националистические вероучения повторяют друг друга, как религии, говорящие на разных языках об одном и том же Боге. Но этот бог в каждом случае свой, а свой бог естественным образом исключает чужого. Внутренняя теплота и душевность национализма, его тяготение к материнскому лону, назад, в мифическое прошлое, изначальная ориентация на глубинку, провинцию, деревню, на какой-нибудь Северо-Восток незаметно для него самого переходит в подозрительность, в неприязнь и ненависть к чужому, которое всегда воспринимается как губительное, неотделимо от этой ненависти, не существует без нее. Начав с апелляции к народной самобытности, к началам и истокам (разумеется, хрустально-чистым, ничего темного в своем облике этот Нарцисс не видит), национализм кончает тем, что формулирует свои ценности в отрицательных терминах; мания преследования определяет все его дальнейшее поведение; никто уже не помнит, в чем собственно состоят эти ценности, загадочные органические начала скорее подразумеваются, чем осознаются, но не в этом дело, разбираться в них недосуг; главное — «отстоять» их. Вслед за простым чувством справедливости национализм ставит вопрос: кто виноват? Ответ, который он дает,— ответ националистически мыслящих кружков русской интеллигенции в столицах, ответ земляных писателей, ответ правоконсервативной русской литературы и журналистики за рубежом — показывает, что национальная мысль ничему не научилась, ничего не поняла, не извлекла урока из опыта двух тоталитарных режимов нашего времени: в Германии и в Советском Союзе. И это ужасно.

VII

Мы повязаны одной судьбой. Каждый, кто интересовался генезисом так называемой русской идеи, знает, что эта идея является в большой степени заимствованной. Нам не уставали напоминать о том, что марксизм (а значит, и ленинизм) импортирован в Россию с Запада. Пора напомнить о том, что философия русского национализма — товар, изготовленный по заграничным образцам.

Существует определенное и даже близкое сходство между Россией и Германией — при том, что трудно найти две такие разные страны, два столь непохожих народа.

Отчасти это сходство можно описать в терминах, употребляемых Г. С. Померанцем: незападные страны в процессе вестернизации. В книге Томаса Манна «Размышления аполитичного» западная цивилизация, «Запад» вообще — это коррумпированная Франция и торгашеская Англия; им противостоит немецкая духовность. Некоторые главы снабжены эпиграфами из Достоевского; нелюбимые Достоевским немцы как бы передвинуты дальше — на Запад, это не немцы, а французы. Жаль, что эта книга, от которой ее автор если не отрекся, то по крайней мере постарался дистанцироваться, не переведена на русский язык. Она могла бы стать пособием для каждого, кто готов задуматься над тем, с чего начинала национальная мысль и чем она кончила — в России и в Германии.

Существует параллелизм духовного и политического развития, запоздалого здесь и там, сходство между эволюцией романтической народности, немецкой и русской, национализма, вначале голубого, затем багрового, сходство наркотически чарующего почвенничества, идеализация крестьянства, общая тяга назад, к Средним векам, эротическое влечение к народу, в женственно темную глубь, близость Леонтьева и Ницше, Данилевского и Шпенглера, Розанова и Клагеса, общее для обеих традиций открещивание от эгалитарного прогресса, от города, от соблазнов технической цивилизации, от французского рационализма и британского прагматизма — в Германии, от романо-германского «Запада» — в России. Тоска по утопии — здесь и там. И, как некий убийственный итог,— общий опыт тоталитаризма.

Началось это, в сущности, со времен Французской революции и походов Наполеона, с европейского романтизма и взрыва патриотических чувств в нескольких странах Европы. И, конечно, нет ничего удивительного в том, что национально-исторический романтизм в России, называемый славянофильством, так похож на своего крестного отца — немецкий романтизм. Но то, что было цветущей юностью в первой половине прошлого века, спустя несколько десятилетий обнаружило хищные повадки. Выяснилось, что Снегурочка была юной Бабой-ягой. Голубое и розовое превратилось в черное и багровое. Эта эволюция, растущая эротизация национальной идеи и превращение романтической народности в злокачественный национализм более или менее одинаково прослеживается и в Германии, и у нас.

Национализм произрастает из естественного человеческого чувства привязанности к родине — но далее начинает эксплуатировать его. Можно было бы сказать, что национализм паразитирует на любви к родине. Это и есть момент, когда он становится идеологией. Хуже всего, когда он становится идеологией большого народа, государственной нации или государства, выступающего от имени нации,— что в наше время практически одно и то же. В 1933 году настал звездный час немецкого национализма. Похожий звездный час пережили и мы — на вершине сталинизма, во второй половине сороковых и начале пятидесятых годов. В обеих странах до предела, до почти карикатурной простоты обнажилась внутренняя дилемма национализма: или родина — или свобода. Национализм выбирает родину. Национализм объявляет себя родиной. Выбирая родину, он предает свободу.

Потенции зла, заключенные в национализме, любом национализме, хотя мы говорим здесь по преимуществу о русском и немецком, реализуются в той мере, в какой национализм становится лживым зеркалом народа, узурпирует духовную жизнь, становится эрзацем науки, искусства, религии, незаметно для его носителей превращаясь в самую злокачественную идеологию нашего времени.

VIII

Значит, национализм, «обыкновенный национализм» — это увертюра к фашистской опере? Конечно. Неужели эта тривиальная истина непонятна? Во всяком случае, в Федеративной республике Германии она усвоена твердо.

Очистилась ли эта страна от скверны? Я убежден, что все попытки разобраться или, если хотите, разделаться с Германией останутся неполными и в конечном счете негодными, если мы не произведем расчет на уровне ее культуры — той культуры, аналогии которой можно искать лишь в классической древности. «Гётевский лоб над тысячелетиями», сказала Марина Цветаева... Только тот, кто рассчитался с Германией на высокогорных равнинах духа, может сказать: да, я пересилил ее, переболел ею и могу теперь спуститься в ее долины, жить в ней и дышать ее воздухом.

Существует старое — по меньшей мере, со времен казни Сократа — противостояние культуры и демократии. В культуре, если подразумевать под ней жизнь духа, есть нечто сопротивляющееся демократии, почти пре-

зирающее ее. Слишком сильно дает себя чувствовать происхождение современной демократии, которую выковал не «народ», а буржуазия: демократия — это завещание, оставленное уходящей в прошлое буржуазной цивилизацией, а все буржуазное содержит привкус пошлости; там, где буржуазия не подражала знати, где не было аристократии, как, например, в Америке, там этот привкус ощущается еще сильней. Культура и демократия говорят на разных языках. Но, расставаясь с демократией, культура изменяет гуманизму. Она становится бесчеловечной. Этот немецкий комплекс, комплекс высокомерия, есть одновременно и великий урок немецкой культуры, преподанный в нашем веке с убийственной наглядностью.

За отречением от гуманизма следует провинциализация. И это ее второй урок. Могущество и мятежность великих культур состоят в том, что, вырастая на национальной основе, в национальном языке и национальной истории, они рвутся вон из дома и в конце концов преобразуют диалект своего народа и язык человечества. Каждому великому писателю рано или поздно становится тесно в своем отечестве, большом или малом — все равно. Так Шиллеру когда-то стало невмоготу в затхлом Вюртембергском герцогстве, так Достоевскому было тесно в своем русском национализме. И наоборот: культура совершает измену самой себе, когда служитель духа становится оруженосцем национальной идеи. Когда охватывает тоска по уютному провинциальному существованию, когда некоему условному городу противопоставляется идеализированная деревня, духу — «почва», а демократии и гуманизму — народность, когда культура озабочена возвращением к «национальным корням» и обретением «национального самосознания», когда родина оказывается в конечном счете выше и важнее свободы.

И тогда наступает грехопадение. Букет идей и представлений, о которых только что сказано, еще не принадлежит фашизму. Но он в большой степени подготавливает то, что было самым постыдным в истории немецкой культуры,— приятие национал-социалистской революции значительной частью духовной элиты. Не будучи собственно причиной «национального возрождения», но скорее его условием, он, этот букет, венчает фашизм, декорирует его и дает ему некую духовную и эстетическую санкцию. В этом смысле можно сказать, что культура ответственна за фашизм и все его преступления наравне с политиками и «народом». Таков ее третий урок.

Весной 1933 года, после прихода Гитлера к власти, семидесятилетний Герхарт Гауптман опубликовал торжественное заявление под заголовком «Я говорю: да!». Файт Харлан, создатель «фашистского барокко» в немецком кино, поставил фильм по роману бежавшего из Германии Фейхтвангера «Еврей Зюсс» с Вернером Краусом в главной роли; этот фильм можно охарактеризовать одной фразой: преступление против человечности. Эдгар Юнг, один из идеологов так называемой консервативной революции, имел все основания написать в 1933 году: «Духовная подготовка германской революции происходила в трудах многочисленных ученых... это они помогли нашему народу стряхнуть с себя идеологию прав человека, на которой было воздвигнуто здание Веймарской республики, они развеяли веру в формальное право и в интеллект». Обратите внимание на этот перечень заслуг: не напоминает ли он вам что-то знакомое? Я не говорю о тех, кто приветствовал национал-социализм потому, что сам был нацистом. Но что заставило служителей духа вальсировать с Бабой-ягой, что было общим знаменателем их выступлений и заявлений — только ли страх? О, нет. Национализм. Историк и культуролог Эрнст Бертрам, бывший друг Томаса Манна, одобрил сожжение «антинемецких» книг. Рихард Штраус подписал верноподданический «Протест города Мюнхена» — одну из выразительных деклараций национального образа мыслей, как его понимали в то время. Нобелевский лауреат Филипп Ленард стал борцом против засилья евреев в физике. О том, что означало национальное возрождение и «опьянение судьбой» в устах Мартина Хайдеггера, как повел себя в тридцать третьем году философ, которого можно поставить в один ряд с Платоном и Кантом, написано так много, что достаточно будет просто упомянуть его имя.

Существует любопытный документ, принадлежащий Готфриду Бенну, одному из крупнейших европейских поэтов и эссеистов нашего века. Бенн прочел в мае 1933 года по берлинскому радио «Ответ литературным эмигрантам» (фактически — Клаусу Манну), где говорилось:

«Вы пишете мне, находясь неподалеку от Марселя. Вы, молодые немцы, бывшие мои почитатели, а ныне беглецы, отсиживаетесь у теплого моря или в гостиницах Цюриха, Праги, Парижа. Вы слышали, что я заявил о своих симпатиях к новому режиму, предоставил себя в его распоряжение, как член Академии искусств готов принять участие в новой культурной политике. Вы пишете: как я мог, и прочее... Итак, выслушайте мой

ответ. Прежде всего я должен сказать, что о процессах, идущих сейчас в Германии, можно говорить только с теми, кто пережил их вместе со своей страной, кто жил этими событиями ежечасно изо дня в день, от газеты к газете, от одной радиопередачи до другой... С теми, кто удрал за границу, разговаривать невозможно. Ибо они упустили возможность прочувствовать столь чуждое им понятие народа — не абстрактно, не умственно, а в живом и непосредственном восприятии, упустили возможность постичь смысл понятия национального во всей его полноте, того понятия, которое вы так высокомерно третируете; упустили случай узреть воочию формообразующую, порой трагическую, но всегда судьбоносную поступь истории... Вы изображаете дело так, как будто то, что у нас сейчас происходит, грозит культуре, грозит цивилизации, как будто орда дикарей покушается на идеалы человечества. Но скажите на милость, как вы себе вообще представляете ход истории?.. Думается мне, вы лучше бы поняли происходящее, если бы не смотрели на историю как на банковский счет, предъявляемый творению вашими буржуазными мозгами, вашим либеральным девятнадцатым веком... Вы пишете: «Сначала расписываются в любви к иррационализму, затем к варварству — и вот мы уже в объятиях Адольфа Гитлера!» Вы это пишете в тот самый момент, когда ваша идея прогресса человечества обанкротилась у всех на глазах... Поймите же вы, сидящие на берегах теплого латинского моря: то, что совершается сейчас в Германии,— не политические махинации, которые можно перетолковывать так и этак, речь идет о биологическом возрождении нации, история мутирует, народ хочет воспитать в себе новую дисциплину...»

Переписать все письмо невозможно, но, не правда ли, кажется, что это какой-то национальный мыслитель из России гневно выговаривает нам, беглецам и изменникам.

IX

Незадолго до этого Бенн был назначен комиссаром секции поэзии Прусской Академии искусств, но уже через два или три месяца отставлен. В следующем, 1934 году опьянение национальным возрождением прошло окончательно. Бенн очнулся, а с большинством немцев это произошло десять лет спустя. Цена, которую они заплатили за это, была неимоверной. Масштабы и степень кары, если искать для них аналогии в немецком прошлом, можно отчасти сравнить с катастрофой Тридцатилетней войны, которая унесла в первой половине XVII века почти две трети населения тогдашней Германии и тоже происходила на ее территории, и все же никогда никакая страна не была так разгромлена, разнесена в щепы в буквальном смысле слова. Не уцелело ни одного крупного города. Ничего или почти ничего не осталось от Берлина, Гамбурга, Бремена, Франкфурта, Майнца, Мюнхена, Вюрцбурга, Дортмунда, Эссена, Дюссельдорфа, Нюрнберга, Ахена. «Поле развалин, когда-то называвшееся городом Кельном», как говорилось в одной из последних сводок, было оставлено оборонявшими его войсками перед самым концом войны. Посреди этого поля возвышался, как гигантская двойная сосулька, поврежденный, но устоявший шестисотлетний кельнский собор. Дрезден был уничтожен в одну ночь. Кольцо огня окружило город, и шестьдесят тысяч жителей и беженцев, запертых в центральных районах, задохнулись в дыму и погибли под обломками зданий. Тысяча двести гектаров руин лежали на месте, где была изумительная столица Августа Сильного.

Урок грехопадения влечет за собой урок исцеления, очищения от греха. Мы не сумеем его усвоить, опираясь на привычные представления о национальном характере народа, ибо это означало бы остаться в плену у того самого образа мыслей, от которого нужно дистанцироваться. Ведь он объявил нацизм национальным достоянием немцев. Если же мы готовы списать нацизм на счет имманентных особенностей «национального характера», то почему мы не можем объяснить очищение от нацистской скверны тем же национальным характером? Все это философствование нужно просто выкинуть вон. Национальный характер, вещь, которую легче почувствовать, чем описать, не заключает в себе ничего, что фатально предопределило бы падение всего народа в объятья тоталитаризма, однако и ничего такого, что могло бы радикально этому воспрепятствовать. Вопрос, «заслужил» или не заслужил народ своих руководителей, не имеет смысла, потому что равно допускает два противоположных ответа.

И все-таки: исцелилась ли эта страна? Я думаю, что на этот вопрос, не колеблясь, можно ответить утвердительно, каким бы сложным он ни казался, с какой жестокой неумолимостью ни возражала бы нам наша память. Демократия была в буквальном смысле слова привезена в Западную Германию: в американских бронетранспортерах. Однако следом за денацификацией,

которую проводили специальные комиссии, началась внутренняя денацификация. Не все преступники ушли от кары, не говоря уже о ситуации, с которой впервые, может быть, столкнулось правосудие: ситуации криминального государственного строя, когда соучастие или по крайней мере причастность к преступлению — не исключение, а правило. И все же каждому, кто здесь живет, не может не бросаться в глаза радикализм, с которым здесь разделались с прошлым. Радио, телевидение, печать не устают напоминать о нем. Историки безжалостно расковыряли это прошлое; художники выставили его напоказ. Кинематограф не в силах отвести от него глаза. Лучшие книги о фашизме написаны на немецком языке, все упреки, какие нация могла бросить самой себе, брошены. Вот уж где не осмелились бы назвать писателя, рисующего национальную историю в мрачных красках, «германофобом».

Это не значит, что старшее поколение приняло эти упреки целиком, окончательно и бесповоротно смирилось с ними в своей душе, что травма, оставленная национал-социализмом, двенадцатью годами постыдного опьянения и самообмана, зрелищем лагерей, сознанием массовых злодеяний, проигранной войной, тотальным крушением, потерей целых областей, наконец, разделением страны, которое только сейчас, спустя почти полвека, начинает преодолеваться,— это не значит, что травма залечилась, не оставив рубцов. Но трудно сейчас представить себе в западном мире государство, где опасность реставрации фашизма была бы менее реальной,— опасность сколько-нибудь серьезного возрождения фашистских настроений, воинственного национализма, тоталитарных грез, агрессивной народности, опасность реваншизма, о которой нам прожужжали все уши в СССР. Тому, кто здесь живет, все это кажется смехотворным.

X

Отлично, и дай им Бог здоровья, скажут мне,— но какое отношение все это имеет к нам? Какое нам дело до чужих стран, у нас свои заботы. У нас народ погибает! Почему же надо национальный образ мыслей непременно считать дорогой к фашизму? И почему это мы должны все время думать о том, как бы не оскорбить инородцев, чем они лучше нас?

Ничем, разумеется.

Я прекрасно понимаю, что вести разумный спор на эти темы бесполезно. Доводы, которые вы пустите в ход, будут убедительны лишь для ваших единомышленников,— то есть тех, кого убеждать не надо. Ваши оппоненты, напротив, увидят в ваших словах лишь новое подтверждение своей точки зрения. Потому что мы имеем дело не с логикой и здравым смыслом, а с эмоциями. Презумпция «русофобии» парализует любую аргументацию, в том числе и этическую, и в этом смысле напоминает прием, которым пользовалась догматическая марксистская мысль в лице ее официальных представителей: любая теория, которую им угодно было назвать буржуазной, была заведомо ложной, ибо она была буржуазной.

Я слышу и другое возражение. Умные и уравновешенные люди говорят мне о том, что опасность правого национализма в СССР (если это опасность) преувеличена: перед обществом слишком много реальных проблем, а правая партия (если она существует) очевидным образом не в силах предложить позитивное решение. К чему тогда ломать копья? Стоят ли эти мыслители того, чтобы дискутировать с ними?

Разумеется, не стоят.

Попытаемся все же — ради ясности — кратко пересказать концепцию современного русского национализма. Здесь придется пренебречь некоторыми оттенками, отличающими ультраправых авторов от умеренно правых, но это, я думаю, пойдет ей только на пользу.

Нации созданы Богом или провидением. Нацию можно назвать соборной личностью. Национальное самосознание, которое есть не что иное, как инстинкт самосохранения, обеспечивает существование нации в традиционных и потому священных формах народной жизни, поддерживаемых национальной религией, культурой и государственностью. Попытки навязать нации другие формы жизни, уничтожить религию, денационализировать культуру и насильно учредить чуждую ей государственность ведут к гибели нации. Именно это случилось или чуть было не случилось с русским народом. Вплоть до начала нынешнего века наш народ представлял собой здоровый и цельный национальный организм. Внешне это здоровье выражалось в процветании дореволюционной России, укрывшей под своим крылом множество меньших и слабейших народов. Авторитарно-монархический строй, древнее православие, сохранившее чистоту веры и незыблемость нравственных начал в душе русского человека, были залогом этого процветания. Но здоровый организм не может не стать объектом инвазии чужеродно-

го и губительного начала. Либеральное и революционное движение, вооруженное иноземной, атеистической и рационалистической идеологией, разжигаемое инородцами и поддержанное европеизированной, оторвавшейся от народной почвы интеллигенцией, внутренне подорвало силы нации и подготовило переворот. Власть, установившаяся в стране против воли народа, была антинациональной и фактически поставила своей целью уничтожить русский народ. Именно русские пострадали от нее в первую очередь и неизмеримо больше всех остальных народностей бывшей Российской империи. Разрушительные силы сконцентрировались в еврействе. Историческая судьба иудеев, народа, рассеянного среди других народов и паразитирующего на других национальных организмах, подготовила их к этой роли в России. Ненависть к коренному народу, к России была причиной активного участия евреев в революции. После переворота они заняли ключевые посты. Была разгромлена русская церковь. Под руководством евреев началось планомерное разрушение русской природы. Наконец, организованная евреями коллективизация уничтожила крестьянство — основу национального существования. А сейчас, когда марксистское иго слабеет, чуждые народу элементы — инородцы и денационализированные интеллигенты — мечтают навязать измученному национальному организму другое иго, внутренне близкое прежнему: западную демократию, западный либерализм, западную испорченность и так далее.

Давайте скажем правду себе и друг другу; мы взрослые люди. Нынешнее противостояние националистов и «либералов» — не продолжение старого спора славянофилов и западников. И славянофильство, и западничество принадлежат прошлому. Привычная антитеза «Россия — Европа» потеряла смысл, потому что и Западная Европа давно уже не та, и наша страна изменилась до неузнаваемости. Действительность давно уже не лезет в обветшалые штаны, которые хотела бы натянуть на нее националистическая мысль. Романтическая по своему происхождению и существу, она оперирует представлениями русского (и немецкого) девятнадцатого века, словно жует объедки былых пиров, и предпочла бы попросту спрятаться от реальной жизни куда-нибудь подальше — в деревню. Но это еще самое лучшее, что можно о ней сказать.

Нет, не о новых западниках и не о новых славянофилах идет речь. Какие там славянофилы. Речь идет о противостоянии культуры и варварства, самого звериного варварства, которое принимает хорошо знакомые нам очертания. Нынешний облик русского национализма лишен какого бы то ни было своеобразия. Напротив, он традиционен. Только не для XIX, а для XX века. Нужно начисто забыть историю, забыть то, что в эпоху кризиса демократии, между двумя мировыми войнами распространилось по всей Европе, что происходило в Германии накануне падения Веймарской республики — да, пожалуй, и у нас в начале века, ведь то, что тогда называлось черной сотней, сегодня было бы названо иначе, — чтобы не услышать в идеологии этого национального «возрождения» типично фашистские обертоны. А ведь мы придали его тезисам еще сравнительно благообразный вид.

XI

В недавно опубликованных дневниковых записях Александра Твардовского есть любопытный отзыв о романе Т. Манна «Доктор Фаустус»: книга показалась Твардовскому искусственной, слишком литературной, слишком ученой и в общем далекой от жизни. Было бы нетрудно показать, что такая оценка не могла быть случайной в устах народного писателя, чьи эстетические взгляды и вкусы никак не соприкасались с эстетикой Томаса Манна, но дело, я думаю, не только в эстетике. Проклятием литературного поколения, вождем которого стал Твардовский, была изоляция. Все, что происходило в Европе, «нас» не касалось. Если это так, если даже человек, которому, конечно же, не откажешь ни в опыте жизни, ни в политическом чутье, ни в культуре, так воспринял эту книгу с ее почти пугающей актуальностью, то, что можно сказать о писателях и публицистах, чьи выступления попросту свидетельствуют о том, что прошлого для них как бы не существовало? Очень может быть, что они в самом деле не догадываются о том, что их словарь и образ мыслей — это second hand, товар, бывший в употреблении. И я готов поверить в искренность их возмущения по поводу того, что кто-то имеет наглость обвинять их в тайных симпатиях к фашизму. Как же не возмутиться? Даже автор трактата «Русофобия» как будто не подозревает о том, что некоторые пассажи его труда текстуально воспроизводят классиков национал-социалистской литературы. Политическую девственность трудно извинить, но ее можно объяснить. История националистических и профашистских движений известна в СССР разве только специалистам. О том, каково

было конкретное содержание идеологии «крови и почвы», советский читатель знает в лучшем случае понаслышке. Сколько-нибудь серьезных книг о фашизме на русском языке нет или почти нет.

Этому не следует удивляться, ведь сходство «зрелого» сталинизма с гитлеризмом не могло не бросаться в глаза. В доме повешенного о веревке не говорят. Мало-помалу фашизм стал запретной темой. Особые усилия были приложены к тому, чтобы затушевать фундаментальную идею немецкого фашизма, его живую душу — ненависть к евреям. Достаточно сравнить два советских издания материалов Нюрнбергского процесса главных военных преступников: первое, вышедшее вскоре после процесса, и второе, более позднее. Купюры, сделанные в документах, пропуски целых разделов касались именно этой темы. У читателя должно было сложиться впечатление, что своим острием нацизм был направлен против славян, что, конечно, тоже верно.

Самое же главное — это то, что расчет с прошлым, подобный тому, какой был произведен на развалинах Третьей империи, в нашей стране так и не состоялся. Он не состоялся ни в хрущевские времена, ни даже теперь, при всей неслыханности того, что сейчас происходит. То, что происходит, еще не расчет, а скорее отчаянные попытки спасти остатки того, что, как кажется, еще можно спасти. Между тем на глазах у всех совершается обвал истории, и для расчета с прошлым мало быть зрителем этого обвала. Для расчета, полного и окончательного, нужна колоссальная смелость. Нужно решиться произвести над собой, над собственным народом невероятно болезненную операцию, вскрыть исторические корни зла, не жалея никого и ничего, нужно иметь мужество сказать себе, что то, что случилось со страной и народом, не было случайностью, нужно отдать себе отчет в том, что элементы криминального сознания были усвоены миллионами людей. Нужно выставить на обозрение весь внутренний механизм режима, назвать по имени всех виновников, всех, кто танцевал с дьяволом, нужно сжечь все корабли. Такая операция — публичная казнь тоталитаризма — была произведена в Германии, где огромное большинство населения увидело, что вопреки всему, вопреки невероятным масштабам злодеяний зло может быть наказано. Огромное большинство убедилось, что граница между добром и злом все-таки существует. Но ценой, которую за это пришлось уплатить, была тотальная катастрофа. Можем ли мы желать себе такой судьбы?.. Как бы то ни было, болезнь не только не преодолена, но даже не названа своим именем. В итоге страна, одержавшая победу над германским фашизмом, не получила прививку против фашизма.

Между тем фашизм жив. Может быть, некоторые читатели помнят финал «Чумы» Альбера Камю, счастливый конец, когда город Оран празднует избавление от заразы. Но чума бессмертна, и врач знает, что ее возбудитель может прятаться неопределенно долгое время, пока не наступит день, когда, как сказано в книжке, на горе и поучение людей чума разбудит своих крыс и пошлет их умирать в счастливый город.

Фашизм жив и, подобно латентной инфекции, прячется в самых разных организмах. Он есть и на Западе. В этом и состоит «урок истории»: фашизм дремлет в сердцах. Существует то, что в эпидемиологии называется эндемичными очагами: праворадикальные националистические группы и организации. Активность этих групп в Германии, Франции, Италии относится к компетенции уголовной полиции, и дискутировать с идеологами этого толка не принято. (Если бы мюнхенский русский журнал, с помпой опубликовавший «Русофобию», выходил по-немецки, он был бы немедленно закрыт, а редактор оштрафован. Если бы ораторы, выступавшие на пленуме Союза писателей РСФСР с известными речами, позволили себе что-либо подобное в Федеративной республике, их общественная карьера завершилась бы в тот же день.) Но профилактика фашизма в неизмеримо большей степени есть дело политиков, прессы, общества в целом, которое не дает размножиться этой флоре. Потому что опыт прошлого — в России оставшийся неизвестным — научил пониманию того, что способствует реанимации фашистской идеи, что именно делает ее привлекательной для масс.

Фашизм активизируется в определенном общественном климате; мы можем охарактеризовать его совсем кратко. Кризис государственной идеологии, кризис веры: на вопрос «за что боролись?» нет больше ответа. Духовный вакуум. Деморализация общества, социальная растерянность. Слабость демократических институтов, слабость демократического сознания, тоска по сильной власти, по сапогам и наручникам, нарастающий хаос и экономический крах. Тут-то и являются из небытия «национальные традиции». Фашизм не есть синоним национализма, но он его законный преемник. Конек, на котором он гарцует,— оскорбленное чувство, больное и беспокоящее сознание чего-то отвратитель-

ного, что произошло с родиной: для этой боли фашизм тотчас находит универсальное врачующее средство. Фашизм подкупает умы легкостью, с которой элементарные житейские факты обобщаются до уровня мировоззрения, примитивные эмоции облагораживаются до праведного и пророческого пафоса, мещанская психология возвышается до историософии. Фашизм дает простой ответ на все вопросы и называет мифического виновника. Этого достаточно.

XII

Мы живем в век Освенцима. С этой истиной невозможно жить, но с ней приходится жить. Эта истина забыта в Советском Союзе. Иначе невозможно объяснить рост и успех правонационалистического движения в стране — даже если поверить, что оно является ответом на национализм окраин. На самом деле оно только разжигает национализм малых народов.

Автомобиль и компьютер — два главных изобретения нашего времени, говорят здесь, в Европе. Не знаю. По-моему, главное изобретение века — это лагерь. Великий Октябрь, когда-то говорили нам,— главное событие эпохи. Нет. Центральное событие нашей эпохи — это Освенцим. Это он дал ей имя. Семнадцатый век называется веком Разума, восемнадцатый — веком Просвещения. Девятнадцатый век — это век Прогресса. А двадцатый — век Освенцима.

«После Освенцима нет больше истории». Эта фраза Адорно стала чуть ли не поговоркой. Но история продолжается. Она продолжается так, словно никакого Освенцима не было. Словно Освенцим — это что-то далекое, чуждое, полуреальное и нас никак не касающееся. Разве только евреев.

Остановите на улице в Москве первого попавшего прохожего и спросите: что он думает об Освенциме? Он пожмет плечами. Задайте земляному писателю тот же вопрос. Он спросит: а при чем тут мы?

Вот что ужасно. Подумаешь, говорят нам,— нельзя слова сказать. Вольтер, Фихте, Шопенгауэр, Вагнер, кто там еще. Достоевский, Флоренский. Наконец, черт побери, сам Карл Маркс. Почитайте, что они говорят о еврействе. А нам что, нельзя?.. А если мы говорим правду?

Вот что ужасно: как будто не было Освенцима. Как будто можно продолжать жить и думать по-старому, и жевать старую жвачку, и обсасывать «русскую идею»,— после Освенцима; как будто не ясно, что ненависть к меньшинствам, любым меньшинствам — этническим, расовым, культурным, религиозным — это первый, но логически необходимый шаг, за ним следует все остальное; как будто до сих пор не ясно, что антисемитизм — опасность для всех, ибо антисемитизм есть всечеловеческая школа зла. Если бы евреев не существовало, фашизм придумал бы евреев.

Прочитав эти слова, кто-то скажет: он так пишет, потому что он сам еврей. Это верно, и вот это и есть самое ужасное. Как будто бы фашизм — забота и боль одних евреев.

Разрешите мне напомнить слова католического теолога Иоганна Баптиста Меца, лидера политического богословия. Я вынужден снова цитировать иностранного автора, потому что на родине у нас, к сожалению, никому такие мысли в голову не приходят. Несколько времени назад в речи, снискавшей ему широкую известность среди молодежи, Мец говорил о «лице христианства, открывшемся нам лишь после Освенцима». Обращаясь к студентам, он сказал: «Не надо заниматься такой теологией, которая воспитывает безразличие к Освенциму. Могу вам дать простой, но в высшей степени ответственный критерий оценки, чего стоит такая-то философская или богословская система. Спросите себя: могла бы теология, которую вы учите, остаться после Освенцима такою же, какой она была прежде? Если да — то держитесь от нее подальше!»

Эту мысль можно расширить, но даже если остаться в сугубо конфессиональных пределах, слыхали ли мы когда-нибудь о том, чтобы православная церковь как институция, а не в лице отдельных своих представителей выступила против отечественного фашизма, чтобы она продумала свое собственное отношение к национальной спеси, национальной ненависти, антисемитизму и Освенциму? Не слыхали. И это тоже ужасно.

Я не рассчитываю кого-либо переубедить. Как уже сказано, мы имеем дело не с логикой и не со здравым смыслом, а с низменными эмоциями. Эмоции не подлежат опровержению. И отнюдь не разум формирует настроения толпы. К тому же я представитель поколения, у которого все позади, которое в каком-то общем и высшем смысле проиграло свою игру.

Три бестии нокаутировали наше поколение, нанесли ему тройной удар в лицо, в живот и в пах: история, тоталитаризм и Освенцим. Вот и все, господа, спасибо за внимание.

Мюнхен, 1990, январь

Г. Померанц

Подступы к «Розе мира»

«Эта книга начиналась, когда опасность неслыханного бедствия уже нависла над человечеством, когда поколение, едва начавшее оправляться от потрясений второй мировой войны, с ужасом убеждалось, что над горизонтом уже клубится, сгущаясь, странная мгла — предвестие катастрофы еще более грозной, войны еще более опустошающей.

Я начинал эту книгу в самые глухие годы тирании, довлевшей над двумястами миллионами людей. Я начинал ее в тюрьме... Рукопись я прятал, и добрые силы — люди и не люди — укрывали ее во время обысков. И каждый день я ожидал, что рукопись будет отобрана и уничтожена, как была уничтожена моя предыдущая работа, отнявшая 10 лет жизни и приведшая меня в политический изолятор...

...Я принадлежу к тем, кто смертельно ранен двумя великими бедствиями — мировыми войнами и единоличной тиранией...— продолжает Даниил Андреев вступительную главу книги «Роза мира».— Никакие усилия разума, никакое воображение или интуиция не способны нарисовать опасностей грядущего, которые не были бы связаны, так или иначе, с одной из двух основных: с опасностью физического уничтожения человечества вследствие войны — и опасностью его гибели духовной вследствие абсолютной всемирной тирании. Книга направлена прежде всего против этих двух зол...»[1]

Так звучат первые строки послания Андреева человечеству — трактата «Роза мира». В этой своеобразной, ни на что не похожей книге переплетается так много, что можно публиковать одну выдержку за другой, не давая представления о целом, оставляя в тени (и может быть, сознательно затушевывая) суть послания Андреева. Было бы простой данью уважения к страстотерпцу, дорого заплатившему за свои искания,— опубликовать «Розу» целиком. В конце концов, 36 печатных листов — это не больше, чем один «узел». Но для зарубежных православных издательств Андреев оккультист и гностик, для либеральных — иррационалист, мистик и визионер. Рукописи Андреева валяются «там» десятки лет. Сумеет ли наша гласность «здесь» восстановить пропущенное звено в развитии русской мысли от серебряного века к современности и дать полного Андреева (*всю* «Розу мира», поэмы, стихи)? Пока что издается выборочно то, что не слишком противоречит установившимся представлениям. И хочется дополнить эти выборочные публикации своим впечатлением о целом. Пусть субъективном, как все впечатления, но о самом главном, о самой *розе мира*.

Читая Андреева, мы как бы движемся против потока времени в истории культуры. «Нормальный» путь — это взять миф и выделить его логику (выходит философия); или выделить поэзию (выходит литература). Андреев идет в обратную сторону. Он берет Достоевского, Блока, даже Герберта Уэллса и строит из них (и из элементов нескольких религий) «метаисторическую» перспективу, в которой история переплетается с видениями и приобретает характер мифа. Словарь основных терминов андреевской мифологии зани-

[1] Здесь и дальше цитируется текст, подготовленный Б. В. Чуковым (кн. 1, гл. 1).

мает несколько страниц. Это затрудняет чтение, но в контексте термины оживают, вплетаются в картину, становятся необходимыми и точными определениями. Например — эгрегор. Есть такая глава (кн. 8, гл. 2) — «Эгрегор православия и инфрафизический страх». «Эгрегор образовывался из тех излучений причастного церкви людского множества, какие вносились любой душой, не достигшей праведности и примешивающей к излучениям благоговения, умиления и любви излучения так называемого «мирского попечения». Роковым образом способствовали росту эгрегора и особенности средневекового полумагического благочестия, заставлявшего верующих делать огромные вклады в монастыри на помин души, князей — жаловать монастырям колоссальные угодья, а самих монахов — принимать все это, как должное. Непомерное обогащение монастырей, обмирщение иночества и вообще духовенства было весьма благодарной почвой для темно-эфирного нароста на организме церкви...» Отсюда нарастающий страх подмены святыни, выступивший в осознанной форме у нестяжателей, а потом, после разгрома заволжских скитов, разлившийся смутным иррациональным чувством, ожиданием Антихриста, усилившимся после царствования Ивана Грозного и Смуты. «Впервые в своей истории народ пережил близость гибели, угрожавшей не от руки открытого, для всех явного внешнего врага, как татары, а от непонятных сил, таящихся в нем самом и открывающих врата врагу внешнему,— сил иррациональных, таинственных и тем более устрашающих. Россия впервые ощутила, какими безднами окружено не только физическое, но и душевное ее существование. Неслыханные преступления, безнаказанно совершавшиеся главами государства, их душевные трагедии, выносимые напоказ всем, конфликты их совести, их безумный ужас перед загробным возмездием, эфемерность царского величия, непрочность всех начинаний, на которых не чувствовалось благословения свыше, массовые видения светлых и темных воинств, борющихся между собой за что-то самое священное, самое коренное, самое неприкосновенное в народе, может быть, за какую-то его божественную сущность — такова была атмосфера страны от детства Грозного до детства Петра». Никон только дал толчок, от которого обрушилась давно копившаяся лавина. «Иерократические поползновения Никона были пресечены, но потусторонний страх уже не мог быть искоренен одним этим. Из него и вырос раскол, весь пронизанный этим ужасом перед «князем мира сего», уже будто бы пришедшим в мир и сулившим свить гнездо в самом святая святых, в церкви. Отсюда — надклассовость или внеклассовость раскола, к которому примыкали люди любого состояния или сословия, если только в сердце зарождался этот инфрафизический страх. Отсюда — неистовая нетерпимость Аввакума, яростное отрицание им возможности малейшего компромисса и страстная жажда мученического конца. Отсюда непреклонная беспощадность раскольников, готовых, в случае церковно-политической победы, громоздить гекатомбы из тел «детей сатаны». Отсюда же — та жгучая, нетерпеливая жажда избавления, окончательного спасения, *взыскуемого окончания мира*, которую так трудно понять людям других эпох...»

Понимание связи между победой партии Иосифа Волоцкого и расколом можно найти и у Г. П. Федотова[2]. Но такого проникновения в дух раскола нет ни у кого, кроме Андреева. И это органически связано с его мифологическим мышлением.

Возьмем другой термин — хохха (своего рода черная благодать, мистическая помощь ада). Он возникает в книге 11-й — «К метаистории последнего столетия» — применительно к Сталину: «... В 30-х и 40-х годах он владел хоххой настолько, что зачастую ему удавалось вызвать ее по своему желанию.

[2] В книге «Святые Древней Руси». Париж, 1985, с. 189—190.

Обычно это происходило к концу ночи, причем зимою чаще, чем летом: тогда мешал слишком ранний рассвет. Все думали, что он отдыхает, спит, и уж, конечно, никто не дерзнул бы нарушить его покой ни при каких обстоятельствах. Впрочем, войти никто не смог бы даже если бы захотел, так как дверь он запирал изнутри. Свет в комнате оставался затенен, но не погашен. И если бы кто-нибудь невидимый проник туда в этот час, он застал бы вождя не спящим, а сидящим в глубоком, покойном кресле. Выражение лица, какого не видел у него никто никогда, произвело бы поистине потрясающее впечатление. Колоссально расширившиеся черные глаза смотрели в пространство немигающим взором. Странный матовый румянец проступал на коже щек, совершенно утративших свою обычную маслянистость. Морщины казались исчезнувшими, все лицо неузнаваемо помолодевшим. Кожа лба натягивалась так, что лоб казался больше обычного. Дыхание было редким и очень глубоким. Руки покоились на подлокотниках, пальцы временами слабо перебирали их по краям...

Хохха вливала в это существо громадную энергию, и на утро, появляясь среди своих приближенных, он поражал всех таким нечеловеческим зарядом сил, что этого одного было бы достаточно для их волевого порабощения...» (кн. 11, гл. 3).

Все это Андреев видит. И не так, как Толкиен своих хоббитов, а скорее как Иезекииль падение Иерусалима. Сочетание приемов мысли, языка, начитанности современного интеллигента с вдохновением пророка делает «Розу мира» совершенно необыкновенным текстом. Андреев идет от видения к видению и соединяет увиденное острой, напряженной мыслью, давая иногда блестящие образцы историософии, культурологии, психологического анализа измененных состояний сознания. Свободный полет фантазии он разрешает себе только в стихах.

У него есть своя теория мистического познания, своя гносеология гностики. Различаются три последовательные стадии:

«Первая стадия заключается во мгновенном внутреннем акте, совершающемся без участия воли субъекта и, казалось бы, без видимой предварительной подготовки, хотя, конечно, в действительности такая подготовка, только протекающая за порогом сознания, должна иметь место.

Содержанием этого акта является молниеносное, но захватывающее огромные полосы исторического времени переживание нерасчленимой ни на какие понятия и невыразимой ни в каких словах *сути* больших исторических феноменов. Формой же такого акта оказывается сверх меры насыщенная динамически кипящими образами *минута* или *час*, когда личность ощущает себя, как тот, кто после долгого пребывания в тихой и темной комнате был бы вдруг поставлен под открытое небо в разгар бури — вызывающей ужас своей грандиозностью и мощью, почти ослепляющей и в то же время переполняющей чувством захватывающего блаженства. О такой полноте жизни, о самой возможности такой полноты личность раньше не имела никакого представления. Синтетически охватываются единовременно целые эпохи, целый — если можно так выразиться — метаисторический космос этих эпох с великими, борющимися в нем началами. Ошибочно было бы предполагать, что эти образы имеют непременно зрительную форму. Нет, зрительный элемент включается в них, как, может быть, и звуковой, но сами они так же относятся к этим элементам, как, например, океан относится к водороду, входящему в состав его воды...

Переживание это оказывает потрясающее действие на весь душевный состав. Содержание его столь превосходит все, что находилось раньше в круге сознания личности, что оно будет много лет питать собою душевный мир пережившего. Оно будет его драгоценнейшим внутренним достоянием.

Такова первая стадия метаисторического познания. Мне кажется допусти-

мым назвать ее метаисторическим озарением».

Андреев оговаривается, что озарение всегда отрывочно. Из душевной глубины «постепенно, годами поднимаются в круг сознания отдельные образы, идеи и целые концепции, но еще больше остается их в глубине, и переживший знает, что никакая концепция никогда не сможет охватить и исчерпать этого приоткрывшегося ему космоса метаистории. Эти-то образы и идеи становятся объектом *второй* стадии процесса.

Вторая стадия не обладает тем моментальным характером, как первая: она представляет собой некоторую цепь состояний,— цепь, пронизывающую недели и месяцы и проявляющуюся почти ежедневно. Это есть внутреннее созерцание, напряженное вживание, сосредоточенное вглядывание — иногда радостное, иногда мучительное — в исторические образы, но не замкнутые в себе, а воспринимаемые в их слитности со второй, метаисторической реальностью, за ними стоящей. Выражение «вглядываться» я употребляю здесь условно, а под словом «образы» разумею опять-таки не зрительные представления только, но представления *синтетические*, включающие зрительный элемент лишь постольку, поскольку созерцаемое может вообще иметь зрительно представимый облик. При этом крайне важно то, что содержанием подобного созерцания бывают в значительной мере и явления иномерных слоев материальности; ясно, что воспринимать их могут не физические органы зрения и слуха, но некоторые другие, имеющиеся в составе нашего существа, но обычно отделенные как бы глухою стеной от зоны дневного сознания. И если первая стадия процесса отличалась пассивным состоянием личности, ставшей как бы невольным зрителем ошеломляющего зрелища, то на второй стадии возможно в известной мере направляющее действие личной воли — иногда, например, в выборе того или иного объекта созерцания. Но чаще, и как раз в наиболее плодотворные часы образы всплывают непроизвольно, излучая, сказал бы я, такую завораживающую силу и приоткрывая такой многопланный смысл, что часы созерцания превращаются в ослабленные подобия минут озарения. При известной творческой предрасположенности субъекта образы эти могут в иных случаях становиться источником или стержнем, осью художественных произведений; и сколь мрачны и суровы ни были бы некоторые из них, но величие этих образов таково, что трудно найти равное тому наслаждению, которое вызывается их созерцанием.

Метаисторическим созерцанием можно назвать вторую стадию процесса.

Картина, создающаяся таким образом, подобна полотну, на котором ясны отдельные фигуры и, быть может, их общая композиция, но другие фигуры туманны, а некоторые промежутки между ними ничем не заполнены; иные же участки фона или отдельные аксессуары отсутствуют вовсе. Возникает потребность уяснения неотчетливых связей, заполнения остающихся пустот. Процесс вступает в третью стадию, наиболее свободную от воздействия внеличных и внерассудочных начал. Ясно поэтому, что именно на *третьей* стадии совершаются наибольшие ошибки, неправильные привнесения, слишком субъективные истолкования. Главная помеха заключается в неизбежно искажающем вмешательстве рассудка; вполне отделаться от этого, по-видимому, почти невозможно...

Эту третью стадию процесса естественно назвать метаисторическим осмыслением...

Оговорю возможность еще одного ряда состояний, представляющих разновидность состояний первой стадии. Это озарение особого типа, связанное с переживанием метаисторических начал демонической природы; некоторые из них обладают огромною мощью и обширной сферой действия. Это состояние, которое было бы правильно назвать инфрафизическим прорывом психики, крайне мучительно и, по большей части, насыщено чувством своеобразного ужаса. Но, как и в остальных случаях, за этим состоянием тоже следуют стадии созерцания и осмысления.

Мои книги, написанные или пишущиеся в чисто поэтическом плане, зиждутся на личном опыте метаисторического познания...» (кн. 2, гл. 1).

Мы подходим здесь к соотношению реального и иллюзорного в откровении, на котором основаны все великие духовные традиции. Андреев, может быть, переоценивал достоверность своего опыта,– очень уж захватывал,— но все же понимал, что любой подобный опыт отрывочен, неполон. Таким отрывочным, неполным он считал опыт *всех* духовидцев. К этому мы еще вернемся, рассматривая тезис о православии Андреева. А сейчас несколько биографических заметок, с которых можно было начать статью (но хотелось сразу ввести в контекст).

Даниил Андреев, сын Леонида Андреева, родился в 1906 году. Мать умерла вскоре после родов, отец женился вторично, и мальчик воспитан был в доме сестры матери. Семья коренных московских интеллигентов была затронута всеми духовными движениями начала века. В ярком воображении Дани сплетались впечатления от православной литургии, индийской мифологии и встреч с тем, что впоследствии поэт назвал стихиалями, с таинственными духами поля, реки, леса. Юношей от пережил потрясающее чувство единства с космосом на берегу Неруды, в брянских лесах, летом 1931 года. В этот мир естественно вплетались образы древних и средневековых духовидцев, с которыми Даниил Андреев себя сближал (в прошлом рождении он видел себя индийским брахманом, потерявшим касту за брак с неприкасаемой[3]). Блуждания по векам и континентам отлились в сборник стихов «Древняя память» и поэму «Песнь о Монсальвате», где есть несколько потрясающих страниц. Русская действительность 30-х годов входила в творчество чувством тревоги, ожиданием катастрофы (стихи этого цикла опубликованы в «Новом мире», 1987, № 4).

Войну Андреев ошибочно принял за начало конца тирании. Потом разъяснился действительный смысл событий и захватило патриотическое чувство. Оказавшись участником обороны Ленинграда, он впоследствии поместил в обстановку блокадного города одно из своих мистических видений. «Ленинградский апокалипсис»— неповторимый образец подлинности в жанре, казавшемся мертвым.

После войны Андреев продолжал работу над романом «Странники ночи», начатым раньше. Один из персонажей романа вынашивает план покушения на Сталина. О романе донесли (среди друзей, с которыми читался текст, нашелся сексот, на смертном одре Андреев его простил). Все участники чтений вынуждены были «признать» свое участие в сюжете и получили кто 10, кто 25 лет. В 1949 году, сидя в камере № 16 на Малой Лубянке, я услышал имя Даниила Андреева как крупного заговорщика (громкое дело его, начатое в 1947 году, все еще поминалось в кабинетах следователей). Потом рядовых злоумышленников реабилитировали, но главному только сбавили срок — с 25 лет до 10. Причиной такой суровости было заявление: «Я никого не собирался убивать, но до тех пор, пока существует цензура и нет свободы совести, прошу не считать меня вполне советским человеком»[4].

В 1957 году, отбыв срок, нестандартный арестант был направлен в институт Сербского выяснить — не сумасшедший ли он. Институт выпустил его с диагнозом «лабильная психика». Оставалось два года жизни. Андреев лихорадочно записывал все, что сочинил наизусть за 10 лет. Позднее творчество его посвящено демоническим и светлым силам русской истории (поэмы «Ленинградский апокалипсис», «У демонов возмездия», «Изнанка мира», «Навна» и драматическая поэма в 12 актах — «Железная мистерия»). Не все удалось довести до совершенства. Сердце, надорванное во время ночных тюремных бдений, не выдержало. В 1959 году наступила смерть.

Тюремная камера оказалась чем-то вроде затвора, в который мистики шли

[3] Сообщение И. В. Усовой.

[4] Сообщение И. В. Усовой.

добровольно, ограничивая все внешние впечатления, создавая своего рода колодец в глубину души. И Андреев благодарит судьбу за ее дар.

В тюрьме был выношен план спасения человечества, основанный на двух идеях: 1) международная ассоциация людей доброй воли, сдерживающая агрессивных политиков; 2) уния всех светлых, этических религий, солидарных в воспитании нового человека, свободного от ненависти.

Некоторые возражения против своего плана Андреев предвидел и заранее на них ответил. Во-первых, откуда в наш век возьмется религиозный энтузиазм? Ответ очень прост: из нестерпимой духовной тоски.

«Разоблачение неслыханных ужасов, творившихся за помпезными фасадами диктатур, наглядное уяснение, на чем воздвигались и чем оплачивались их временные победы, их внешние успехи — все это иссушает душу, как раскаленный ветер, и духовная жажда делается нестерпима... И вероятно в высшей степени, что миробъемлющее крылатое учение — нравственное, и политическое, и философское, и религиозное — претворит эту жажду поколения во всенародный творческий энтузиазм» (кн. 1, гл. 1).

Возрождение религии идет пока не так, как предвидел Андреев, вовсе не к розе мира, в которой каждое исповедание осознано как лепесток, вырастающий из общей духовной сердцевины. Происходит скорее простое возвращение к прошлому, к замкнутым в себе религиозным мирам. Вместо обóжения всей полноты бытия, как в Кане Галилейской, восстанавливается средневековый раскол жизни на подлинную (в обрядах и таинствах) и неподлинную (все остальное)[5].

Во многих случаях неофиты, прошедшие через атеистическую школу, воспринимают свое новое исповедание как генеральную линию, а все прочие — как уклоны. Буква исповедания (которой надо строго держаться, чтобы не впасть в ересь) господствует над ухом, и эйфория хорошо усвоенного катехизиса освободила от тяжести открытых вопросов. Место классовой ненависти заняла ненависть к католикам, масонам, гяурам... Антагонизм между вероисповеданиями поддерживает национальные конфликты и придает им оттенок религиозного фанатизма.

Однако религия никогда не сводилась и не сводится к фанатизму. Сами конфликты, в которые втянуты народы, не могут не вызвать у глубоко верующих ужаса, отвращения — и порыва к духовному уровню, на котором ненависть гаснет. И хотя до «Розы мира» очень далеко, но движение «верующие против насилия» может сегодня возникнуть. Я не жду этого от официальных иерархий (они слишком привыкли к оглядке на разного рода комитеты и далеки от любой инициативы). Но верующие — понятие более широкое, чем церковь. Солидарность в борьбе с надвигающейся катастрофой вполне вероятна. Я даже думаю, что без этого, с одним пролетарским интернационализмом и войсками МВД, мы не избежим хаоса. А из солидарности в борьбе, обнимающей всех людей этической веры и этического духа, может вырасти и более глубокое сближение религиозных миров. Поэтому стоит, по крайней мере, изложить аргументы Андреева против слишком высоких догматических перегородок.

В последнее время делались попытки изобразить Андреева человеком строго православным. Это по меньшей мере недоразумение. Андреев любил все русское, любил православную литургию и ходил в церковь, но — как и многие мистики — не опирался ни на какие догмы. Ему достаточно было внутреннего опыта. По его убеждению, «совершенно ложных учений нет и не может быть. Если бы появилось мнение, лишенное даже крупицы истинности, оно не могло бы стать учением, то есть переданной кому-то суммой представлений. Оно осталось бы собственностью того, кто

[5] С несомненной искренностью это выражено у В. Алфеевой в повести «Джвари» («Новый мир», 1989, № 7, с. 3—82).

произвел его на свет... Ложными, в строгом смысле слова, могут быть только отдельные *частные* утверждения, которым способен придавать иллюзию истинности заемный свет от частно-истинных тезисов, соседствующих с ними в общей системе...» (кн. 1, гл. 3). Впрочем, если ложных суждений слишком много, их сумма «начинает обесценивать и крупицы истины», пока они «не переводят всю систему в категорию отрицательных духовных величин. Подобные учения принято именовать учениями «левой руки». Будущее учение Противобога, которым, по-видимому, ознаменуется предпоследний этап всемирной истории, построится таким обзразом, что при минимальном весе частно-истинного элемента свет от него будет придавать вид истинности максимуму ложных утверждений» (там же). Самый язык здесь, использующий термины индуистского богословия (тантризм правой и левой руки),— явно неправославен.

Андреев выходит за рамки любого вероисповедания. Он подчеркивает, что «никакие учения, кроме учений «левой руки», распознаваемых прежде всего по их душевно-растлевающему воздействию, не могут быть отвергнуты полностью... Зерно относительной истинности, зерно познания «от нас» той или другой области трансфизического мира имеется в каждой из религий, и каждая такая истина драгоценна для всего человечества. Естественно при этом, что объем истинности систем, сложившихся в итоге опыта множества индивидуумов, как правило, больше объема истинности систем, распространенных только у небольших групп»,— если не считать случаев *начала* новой великой традиции. «Подобные высокораспространенные системы называются в данной концепции... мифами. За мифами всегда стоит та или иная трансфизическая реальность, но она не может быть не искаженной и не запутанной привнесением в миф множества «человеческого, слишком человеческого»[6]. Методика высвобождения трансфизического зерна мифов от их человеческой шелухи вряд ли может быть... строго и точно формулирована». Андреев решительно отвергает только одно: уверенность в безупречности догм. «Ошибочность религиозных догматов заключается, по большей части, не в их содержании, а в претензиях на то, что утверждаемым догматом закон имеет всеобщее... значение... ибо без этого будто бы нет спасения». Индийцы абсолютизируют перевоплощение и карму, а «с еврейским и арабским народами произошло то же самое, но с противоположным знаком: восприняв истину о другом пути становления, при котором воплощение в физическом слое совершается лишь один раз, сознание этих народов столь же неправомерно абсолютизирует этот тип пути» (там же).

На мой взгляд, сквозь аргументацию .Андреева просвечивает признание различных догматов как различных икон, которые все святые и не опровергают, а дополняют друг друга. Нас не смущают различия икон, писанных красками. Так же не должны смущать различия интеллектуальных, словесных икон. Во всяком случае Андреева это не смущало. Лично ему были ближе всего русские святые, входившие в «синклит России»; но он почитал и святых других «сверхнародов», других культур. И именно в этом суть *розы мира*.

Андреев не очень доверял богословам; по его словам, «образы искусства емче и многоаспектнее, чем афоризмы теософем или философские рассуждения. Они оставляют больше свободы воображению, они предоставляют каждому толковать учение так, как это органичнее и понятнее именно для его индивидуальности. Откровение льется по многим руслам, и искусство если не самое чистое, то самое широкое из них» (кн. 1, гл. 1). Ведущая роль в движении за розу мира предоставляется не жрецам, а *вестникам.* Что это такое, раскрывается в книге 10-й трактата:

«По мере того как церковь утрачивала значение духовной водительницы общества, выдвигалась новая инстанция,

[6] Не оговоренная цитата из Ницше: «Человеческое, слишком человеческое — это животное».

на которую перелагался этот долг и которая в лице крупнейших своих представителей этот долг отчетливо сознавала. Инстанция эта — вестничество.

Вестник — это тот, кто будучи вдохновлен даймоном, дает людям почувствовать сквозь образы искусства высшую правду и свет, льющийся из иных миров. Пророчество и вестничество — понятия близкие, но не совпадающие. Вестник действует только через искусство...»[7]

Андреев не упомянул кино, но этот пробел легко восполнить. Черты вестничества есть в «Земляничной поляне» и «Ночах Кабирии», в «Покаянии» и «Ностальгии». Более того: кино, казалось бы, скорее других искусств может разнести весть, объединить одним впечатлением большие и малые народы, ученых и неученых, христиан и мусульман. Но именно великие возможности кино заставляют желать большего, чем оно дает. То, что действительно подымает «сердцá горé», сплошь и рядом остается в узком кругу посвященных. А массовое кино сплошь и рядом несет пошлость.

Кино смотрят и те, кому лень читать. Кино, дополненное телевизором, входит в каждый дом. Но тонкости, на которых основано искусство, стираются на дрожащем малом экране или в самом восприятии. Зритель сплошь и рядом не видит оттенков, не чувствует паузы. Созерцание природы, живописи, восприятие музыки, поэзии, театра, кино органически связаны, одно помогает другому. И если человек смотрит кино, футбол и хоккей, то он чего-то не видит.

Это проблема всей современной цивилизации. Прямое пророческое слово может захватить улицу. Но это по большей части слово лжепророка. А распространение вести (истинного пророчества через истинное искусство) заторможено. Весть распространяется как величина первой степени, а пошлость — как квадрат или куб. Отсюда могущество пошляков, гениев пошлости, умеющих превратить свою пошлость в знамя (иногда консервативное, как у Ильи Глазунова, а иногда и либеральное).

Без чувства подлинного никакой катехизис не спасет. Спасают не стереотипы идеологии или церковности, а глубина и ясность чувства. Бродский был прав, заметив, что хороший стиль враждебен диктатуре, она его не выносит и портит своей фальшью. Иногда достаточно перевести фальшивую идею на простой и ясный язык, чтобы она рухнула.

С этой точки зрения, шаг к вести есть и там, где вести самой по себе еще нет. Андреев считал, что у Стендаля не было вести. Может быть, не было, но было предвестие: «стиль, как прозрачный лак...»[8] Первый шаг к подлинному — отбросить ложное, еще не зная истинного. В наш век, когда массовая полуобразованность повсюду творит пошлые массовые штампы, простота и ясность — первый шаг к глубине. Не надо только думать, что это весь путь, и во имя ясного подступа к глубине восставать против самой глубины. Большая глубина может ускользать от прямого точного слова и открываться в подобии, в притче...

Иногда весть пробивается в намеке, в музыкальной цитате, вплетенной в современный сюжет. А. Сокуров заметил, что «кино не самое главное» (в иерархии искусств)[9]. Но очень многое из старших искусств может дойти через кино.

Кино не перенесет в рабочий поселок консерваторию или картинную галерею. Но оно может вызвать жажду подлинного, более глубокого, чем оно само,— более тихого и созерцательного. А тот, в ком проснулась жажда, найдет чем напиться. Важно пробудить жажду. «Духовные потребности народа гораздо более велики, чем предполагают люди, занимающиеся прокатом»

[7] Раздел о вестничестве довольно полно опубликован как приложение к книге «Русские боги». М., 1989.

[8] Из предисловия к роману «Красное и белое»: «Стиль, как прозрачный лак, не должен скрывать окраску, то есть мыслей и чувств, им выражаемых».

[9] «Огонек», 1989, № 31, с. 17.

(из того же интервью Сокурова). Прокат рассчитан на большинство, а есть еще творческое меньшинство, которое рассыпано повсюду, по самым отдаленным поселкам, и в этом смысле может быть названо народным. К этому творческому меньшинству народа обращено некассовое киноискусство, и некассовый телевизор может оказаться рукой, протянутой задыхающимся одиночкам...

Современная весть — это стиль поисков подлинного (неловко звучит, но я не могу найти слов точнее). Это чувство связи с традицией Достоевского и Толстого, Бёлля и Селинджера, с музыкой Шнитке и Пярта (звучавшей в «Покаянии»), с картинами Тернера и Вейсберга. Связь, как правило, не выраженная сюжетно, но по сути, по духу... Связь, создающая новую соль, способную, может быть, «просолить» массу и сделать ее народом. В постоянной перекличке искусства с религией и философией, в перекличке России со всем миром, ищущим выхода из общего кризиса.

Вестничество — явление мировое, но Андреев не случайно развил это понятие в главе о русской культуре. «Ни одна литература не была так пророчественна, как русская,— писал В. Ходасевич.— Если не каждый русский писатель — пророк в полном смысле слова (как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский), то нечто от пророка есть в каждом, ибо пророчествен самый дух русской литературы. И вот поэтому древний, неколебимый закон, неизбежная борьба пророка с его народом в русской истории так часто и так явственно проявляется. Дантесы и Мартыновы сыщутся везде, да не везде у них есть обширное поле действий...

Изничтожение поэзии, по сокровенной природе своей, таинственно, *ритуально*. В русской литературе оно прекратится тогда, когда в ней иссякнет родник пророчества. Этого да не будет...»[10]

Андреев и Ходасевич говорят об одном и том же, но язык первого более точен. «Пророк» по отношению к Достоевскому — метафора. «Вестник» — новое слово, нужное для трезвого понимания вещей. Русская литература XIX века развивалась в пространстве, где ей пришлось стать не только литературой. Церковь была в параличе, философии почти не было. Отсюда вестническое служение, которое продолжается и сегодня. Отсюда «новое религиозное сознание» начала XX века, возрождением которого была бы полная публикация трудов Даниила Андреева — последнего героя и мученика нового религиозного сознания.

80 лет назад новое религиозное сознание было попыткой дать христианский ответ на вопросы тогдашнего времени. Оно старалось увлечь церковь, но центр его был в литературе и философии. И сегодня только культура в целом может взять на себя задачу, непосильную ни для одной из оформленных религий: духовно сблизить народы бывшей российской империи и бывшей сталинской империи. Преодолевая сопротивление консервативных владык и консервативных масс, втягивая постепенно все вероисповедания в аджорнаменто, начатое папой Иоанном XXIII. Ибо без преображения ведущих религий невозможно возвышение человечества до нравственных задач атомного века, до нового чувства ответственности за землю.

Сейчас, после 70 лет принижения церкви, хочется прежде всего подчеркнуть роль православия как стержня русской национальной культуры. По моему убеждению, до мировых религий вообще не было наций. Были племена, народности, империи со своими особыми богами, чуждыми богам других народов. Но только в конце средних веков на основе христианства возникла нация — открытый этнический организм, перекликающийся с другими нациями в воплощении общих ценностей, заданных мировой религией. Мировая религия придает каждой подлинной нации мировое дыхание (то, что Достоевский назвал «всемирной отзывчивостью»). Все это

[10] Ходасевич В. Литературные статьи и воспоминания. Из эссе «Кровавая пища». Нью-Йорк, 1954, с. 289—291.

так, и русская культура неотделима от православия; но она не сводится к православию. Не уложился в православие Лев Толстой, отошли от православия А. Белый, М. Волошин.

Исторически реальное православие, полученное от Византии и получившее окончательный облик после победы иосифлян над нестяжателями (духовной катастрофы XVI века)[11],— это православие менее других христианских исповеданий расположено к открытости меняющемуся миру; и в начале XX века русские интеллигенты либо отшатываются от неподвижной церкви (и бросаются в революцию), либо пытаются ее реформировать. Обвинений в ереси не избежал ни один из православных философов, которыми сегодня зачитываются, ни один из крупнейших поэтов и писателей. И сегодня, возвращаясь к их наследию, мы находим там проблемы, замороженные на 70 лет, но оставшиеся нерешенными.

Если не говорить о заметках Вернадского, которые едва начали выходить из архивных хранилищ,— современное продолжение традиций «нового религиозного сознания» я нахожу только у Андреева и, на свой лад, у Пастернака в «Докторе Живаго». Андреев ближе к традиции теософии и антропософии, он создал целую историософскую систему, создал образ суперэкуменического единства. Пастернак, в отличие от Андреева, не оставил никакого систематического изложения своих взглядов. Он мыслит лирически, о том, что непосредственно затрагивает сердце. Но реплики его героев сами собой складываются в направление (если и не систему):

«Всякая стадность — говорил Николай Николаевич — прибежище неодаренности, все равно верность ли это Соловьеву, или Канту, или Марксу. Истину ищут только одиночки и порывают со всеми, кто любит ее недостаточно. Есть ли что-нибудь на свете, что заслуживало бы верности? Таких вещей очень мало. Я думаю, надо быть верным бессмертию, этому другому имени жизни, немного усиленному. Надо сохранять верность бессмертию, надо быть верным Христу!» («Новый мир», 1988, № 1). Христос здесь примерно как в символе веры Достоевского и в сне Версилова (в романе «Подросток») — независим от всякого богословия. Далее Николай Николаевич опять излагает свою религию свободы, перекликаясь скорее с «Зимними заметками о летних впечатлениях» и «Легендой о Великом Инквизиторе» Достоевского, чем с отцами церкви: внутренний закон человека «это, во-первых, любовь к ближнему, этот высший вид живой энергии, переполняющей сердце человека и требующей выхода и расточения, и затем это главные составные части современного человека, без которых он немыслим, а именно идея свободной личности и идея жизни как жертвы» (там же).

В черновиках к роману, с которыми меня любезно познакомила Елена Владимировна Пастернак, содержится еще одно замечательное место из разговора Юрия Живаго с Михаилом Гордоном: «Прости, говорил он.— Я знаю, что скажу страшную пошлость. Но как мне не сожалеть. Ты так одарен, а наша жизнь так до безумия коротка! Ну хорошо, будешь ты батюшкой, священником. В твоем случае, конечно, это будет до резкости горячо и жизненно выразительно. Но разве дядин пример (то есть пример расстриги, Н. Н. Веденянина.— *Г. П.*) ничему тебя не учит? Всякий служитель истины расстается с ее созидательным, движущим смыслом и становится знаком в ее формуле. А таких знаков только два, положительный и отрицательный, знак следования и знак отклонения. Вот все, к чему ты сведешься (мысль, прямо предостерегающая неофитов.— *Г. П.*). Ах, прости, прости. Я сам знаю, какая это дичь. Я знаю, что выполнение устава — это такой же рост, как выполнение живой

[11] Так оценивает победу Иосифа Волоцкого и разгром заволжских скитов Г. П. Федотов. Ср.: «Святые Древней Руси». Париж, 1985, начиная со с. 154 и до с. 190: «Петр разрушил лишь обветшалую оболочку святой Руси. Оттого его надругательство над этой старой Русью встретило ничтожное духовное сопротивление».

тканью впадин и полостей органической формы. Но ты не слушай меня. Я ведь предупреждал тебя, какая это будет дичь и дешевка» (часть III, конец гл. 2). То есть Пастернак не навязывает своих предпочтений, не отрицает священнического служения, но свободное служение поэта ему явно ближе. Откровение понимается не как единичный акт, который надо хранить, хотя бы и не понимая, но как ряд прорывов вечности во время, не только в созерцаниях аскетов, а во всей полноте культуры:

«Сейчас, как никогда, ему было ясно, что искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое, истинное искусство то, которое называется откровением Иоанна, и то, которое его дописывает» («Новый мир» 1962, № 1).

Здесь точнее высказался Андреев: «Откровение льется по многим руслам, и искусство если и не самое чистое, то самое широкое из них». Вдохновение поэтов и вдохновение аскетов, прямым столбом белого огня устремленное вверх, принадлежит, как правило, к разным уровням духовности. Существует только задача сблизить вершины аскетического вдохновения с вершинами искусства — так как они изредка близки: у Рублева и Баха, у Тагора и Рильке... Новое слово часто еретично, то есть неточно решает важный духовный вопрос. Но оно его ставит, и в этом великая заслуга еретической смелости. Ни одна догма не родилась без предшествовавшей ереси; без ересей, без неточностей в постановке вопросов не обошлись ни «Роза мира» Андреева, ни философские импровизации Пастернака. Однако великий исторический шаг — само осознание современной духовной задачи. И сегодня разъяснение и выполнение этой духовной задачи — дело нашей жизни и смерти.

Можно придумать и даже провести самые разумные реформы. Но никакие реформы не создадут общего духа, не остановят Деву-Обиду, разгулявшуюся по дорогам нашей страны. Всегда будут трудности и конфликты, которые в многонациональной и многоверной системе толкают к взрывам насилия. Можно европеизировать нашу экономику и право (введен же в Турции швейцарский кодекс), но невозможно сорвать Россию с ее места, с перекрестка цивилизаций, освободить от задачи исторического центра Евразии. Этот центр немыслим без какой-то общей идеи, общей веры, общей идеологии. Царской империи достаточно было армии (трепещите, языци, и покоряйтесь). А сейчас положение изменилось, даже Лесото — независимое государство, и новая интеграция опирается не на власть, а на единство культуры. Это единство есть в Западной Европе (общее наследие христианской цивилизации), но нет у русских, латышей и узбеков.

Тысячелетие крещения Руси подчеркнуло стержневую роль религии в национальной культуре; а религии у нас разные. Союз Советских Социалистических Республик был основан на убеждении, что религия умрет в царстве Утопии. На самом деле умирает Утопия, а религии возрождаются и тянут каждая в свою сторону. Это реальность. Ее нельзя отменить. Ее можно преодолеть новым движением духовной солидарности.

Простые рациональные решения здесь недостаточны. Я уже несколько лет назад писал о неизбежности перехода от империи к федерации или конфедерации. Но и в федерации (или конфедерации) остается задача «присутствия» (как выражался де Голль об участии Франции в судьбе Африки). Иерархия союзных республик,автономных республик, областей и округов может и должна уступить место равноправию союзных государств; но это не решит вопроса о республиках со смешанным населением (а таких большинство). У любого устойчивого объединения должна быть общая духовная почва. Недаром умные императоры (Канишка[12], Константин) покровительствовали мировым религиям. Эрзацем общей религии в на-

[12] Один из императоров кушанской династии, правившей в Северной Индии в начале пятой эры.

шей стране был пролетарский интернационализм. Но он лежит в развалинах. На него невозможно опереться в Сумгаите или Фергане. А на что можно опереться? На православный крест, к подножию которого прибит полумесяц?.. События быстро сталкивают нас в яму, наподобие ливанской, где воцерковленные христиане и исповедники ислама периодически палят друг в друга из пушек и автоматов, продолжая (новыми техническими средствами) старые традиции резни.

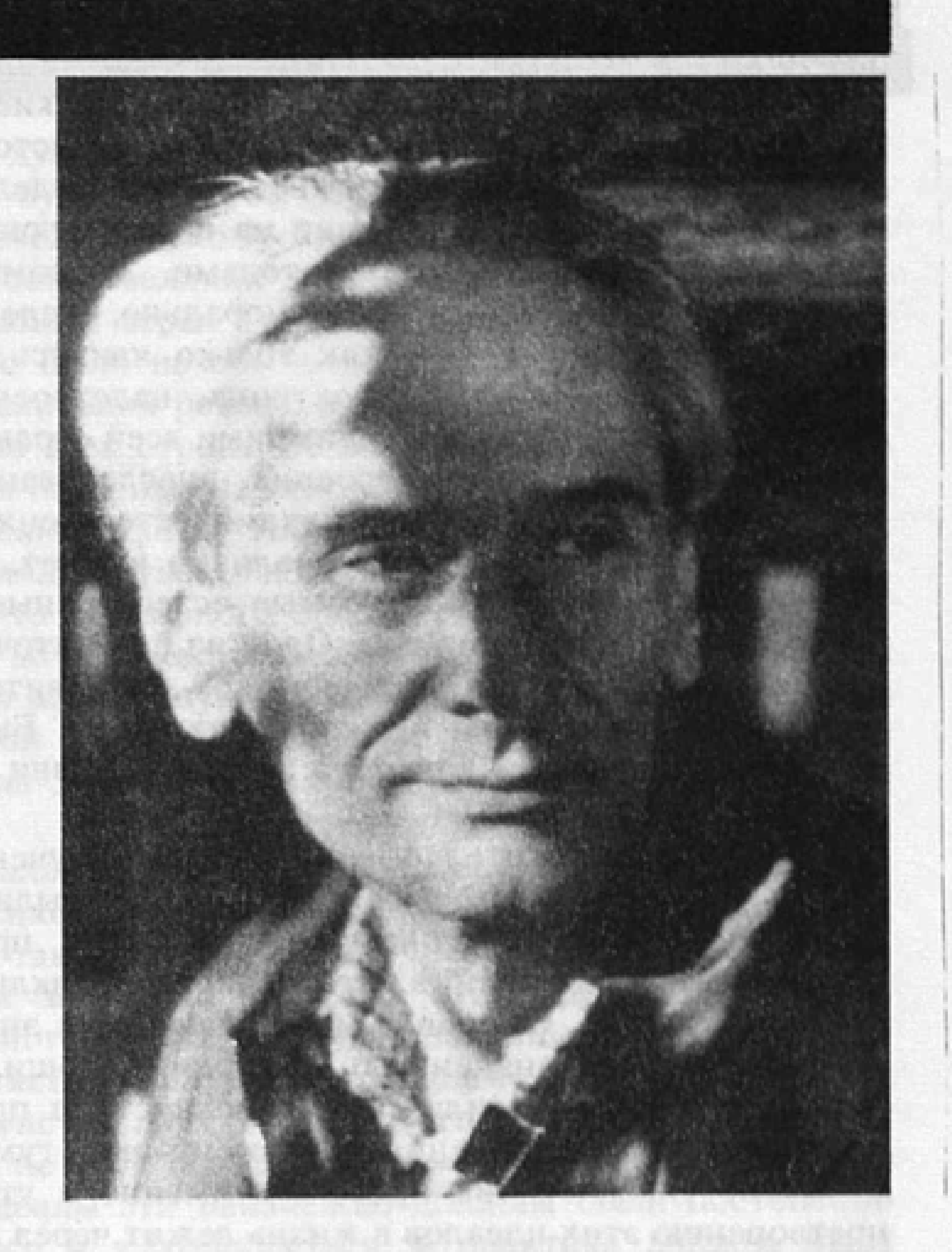
При всей фантастичности многих страниц Андреева, он смотрел в будущее. Два процесса идут синхронно: за крушением империй логически следует падение перегородок между вероисповеданиями и рост духовной солидарности, на место империй встает *Роза мира*. Андреев убежден, что эта духовная логика станет логикой истории и в таком духе толкует старую мечту о Третьем Риме (я цитировал отрывок его стихотворения в № 6 «ИК» за 1988 год, отвечая на анкету о русской идее).

Многие не способны отделить русскую идею от имперской идеи. Андреев мыслил иначе. Следуя, может быть, Волошину и собственной интуиции, он видел в империях путь Каина. Почти всякий *личный* грех может быть искуплен. В мифологии Андреева даже Иуда спасается после полутора тысяч лет покаяния и с благодатной помощью Христа. Но цари, полководцы, вожди обречены вплоть до светопреставления томиться в Друккарге (кромешном антиподе Небесного Кремля). «Испепеление тех нитей их карм, что вплелись в пряжу державной государственности, неподсудно никаким страдалищам». Цари и полководцы вместе с теми, «кого мы лицезрели воочию на уступах темно-красного гранита», трудятся «над завершением воздвигавшегося ими при жизни и ненавидимого теперь»— в том числе и Суворов, и Петр — «здесь, у ног изваяния, чье крошечное подобие поставлено в его честь на петербургской площади...»

«Вот почему не образ императора-героя на гранитной скале, но само изваяние окружено легендой. Снова и снова приходят на память строки великого поэта — и тают. Неясный образ шевелится в душе — и не может определиться мыслью. Холодящая муть нечаянно вдруг обожжет отдаленным предчувствием — и тихо отхлынет. И пока вникаешь зрением, чувством истории, чувством поэзии и воображением в силуэт неподвижно мчащегося на коне — нерожденная легенда — не легенда, а предостережение держат созерцающего в своем завороженном круге» (из поэмы в прозе «Изнанка мира»).

Андреев зовет вырваться из заколдованного круга. Конец имперского бреда и имперской спеси, высвобождение духа этических религий, духа любви и милосердия из пелены догм, свобода личной интерпретации откровения — наш завтрашний день. Завтрашний день, который хочется призвать поскорее, высвобождая человека из толпы единоверцев, вооруженной железными прутьями и зажигательной смесью против другой толпы. Личность, вдохновленная вселенским духом, может и должна восстать против резни этносов, против простой замены старого морально-политического единства новым, племенным и конфессиональным, и старого образа классового врага — образом индурца[13]. Личность первой может понять задачу века и дорасти до ее уровня. Народы никогда не начинали движения. Начинали одиночки. Но если время подталкивает, люди, побив камнями пророков, шли по их следу. Таким пророком был и Андреев в своем понимании русской задачи. Россия, по его предчувствию, должна стать первой страной, вступившей на путь к Розе... Сумеем ли мы принять этот вызов? Станет ли Москва центром нового мощного духовного движения? Не знаю. Знаю только одно: история нас торопит. История навязывает выбор: духовная солидарность, под эгидой которой только и возможен национальный расцвет, или кровавая каша борющихся этноконфессиональных мирков?..

[13] Термин, введенный Фазилем Искандером в «Сандро из Чегема», обозначающий чужака — «этнического врага».



Даниил Андреев

Роза мира

Глава первая

К метаистории последнего столетия[1]

Воцарение Третьего Жругра

[...] Я понимаю, как оскорбительно для поколений, воспитанных на идеалах революционной борьбы и видящих в событиях 1905 года беззаветный героизм народных масс и их вождей — с одной стороны, кровавый произвол — с другой, принять мысль, что за этой величественной эпопеей скрывается грызня отвратительных чудовищ метаистории между собой,— столь отвратительных, что санкция демиурга не могла осенить ни одного из них своим отблеском. Но самый факт существования уицраоров[2] и их борьба нисколько не умаляет ни духовной красоты революционного героизма, ни оправданности тех субъективных мотивов, которыми были движимы наиболее идейные и чистые борцы за народное освобождение, ни, наконец, гнусной жестокости их палачей. Но пора уяснить себе, что за историческими событиями, масштаб которых нас ослепляет и заставляет их поэтизировать, стояла все-таки именно борьба метаисторических чудовищ: именно поэтому так кровавы эти исторические эпопеи и так сомнителен их конкретный положительный результат. Ведь борьба чудовищ стоит и за мировыми войнами, и хорошо по крайней мере, что мы не склонны больше поэтизировать этих войн. Со временем будет покончено и с поэтизированием революций.

Но верно и то, что взаимной борьбою одних только иерархий метакультуры не исчерпывается и не объясняется метаистория вообще и метаисторическая драма России XX века — в частности. Как раз именно к XX веку и особенно в грандиозных событиях, ареной которых стала Россия, сказывается воздействие начал планетарных,— сложнейшее переплетение и столкновение инспираций, исходивших из центров гораздо большего масштаба и преследовавших гораздо более обширные цели.

Как известно, в середине XIX столетия в Западной Европе сформировалось универсальное учение, которое за следующую сотню лет поднялось к господству над одной третью земного шара. Его первая победа, имевшая воистину мировое значение, совершилась в России, и этим самым Россия была выдвинута на такую позицию, пребывание на которой делало эту страну водительницей чуть ли не половины человечества и активнейшей участни-

[1] Печатаются с сокращениями три главы из книги одиннадцатой.
[2] Этот и другие термины Д. Андреева будут объяснены в конце публикации.

цей самых страшных военных схваток, какие потрясали когда-либо поверхность нашей планеты. Здесь не место вдаваться в метаисторически-философский анализ этого учения: такой анализ мог бы послужить темой отдельного капитального труда. Но совершенно необходимо обратить внимание на внутреннюю противоречивость этого учения, на разрыв между его идеалами и его методами. Экономическая сторона его, глубоко обоснованная теоретически и оправданная морально, вследствие именно этого разрыва претерпела серьезнейшие искажения, как только явилась возможность к ее практическому осуществлению, философская же доктрина, надстроенная над этою экономическою программой, была порождена умами, страдавшими всей ограниченностью XIX века. Выразители воинствующе рассудочного умонастроения, унаследованного от энциклопедистов и усилившегося в связи со стремительными успехами естественных наук, умы эти возвели некоторые положения современного им империализма в завет, в краеугольный догмат, ни разу не высказав догадки о том, что те же самые естественные науки через сотню лет начнут подрывать основы этого самого догмата. Один из передаточных механизмов между народоводительствующими иерархиями и исторической действительностью — экономику — провозгласили верховным вершителем исторических судеб. Была ли эта ложь осознанной? По-видимому, нет, хотя основатель доктрины к концу жизни додумался, кажется, до того, что механизм этот движется кем-то. [...]

Ясно, что положительные идеалы этого учения, во многом совпадающие с мечтаниями самых высоких человеческих сердец, не были и не могли быть инспирированы силами Гагтунгра. Корнями своими они уходят в противоположный планетарному демону ряд общечеловеческих идей, в тот ряд, который включает в себя и многие проявления христианской духовности. Но, попав между валиками энергичного, неутомимого, охваченного гордыней, узкого и ограниченного ума, они сплющились, спрессовались, стиснулись, и, в конце концов, идеалы утратили свою духовность, а провозглашаемые методы оказались в резком противоречии с требованиями элементарной гуманности. Быть может, ущерб духовности ни в чем не сказался так ярко, как именно в утверждении, будто бы единственный путь к претворению этих идеалов в жизнь лежит через вооруженную борьбу, насильственный захват власти, беспощадное уничтожение врагов и диктатуру одного класса — вернее, его организованной части — над всеми остальными группами населения. Таким образом, борьба между демоническим и провиденциальным развернулась и внутри этого учения, между его идеалами и его методами, даже в уме и душе самого основателя, а позднее — между различными его истолкователями и последователями.

Мало того: эта борьба продолжалась и в сознании того лица, которое в России стало на рубеже XX века вождем этого движения. Мечта о счастии человечества и пламенная вера в то, что дорога к этому счастию для него совершенно ясна, ярко горели в его душе. Узкое, корыстное честолюбие было ему чуждо: он жаждал власти не ради себя, а ради блага большинства — блага, секрет которого он чувствовал себя постигнувшим четче и безошибочнее, чем кто-либо другой. Ему были знакомы даже минуты умиления природой или красотой искусства, которые он потом, в часы самобичевания объяснял своей классовой половинчатостью. Но безумный азарт не давал ему взглянуть ни вправо, ни влево. И то, что он становится орудием багрового жругрита, а может быть, и самого Урпарпа, стало приоткрываться ему только в самом конце, в болезни. Бывали мгновения страшных прорывов, великой тоски и даже молитв. Но отступать было уже некуда, да никто и не принял бы тогда его отступлений. [...]

[...] в замыслы Гагтунгра входила мировая война, как небывалый еще по величине источник питательного гавваха и как путь к образованию на развалинах некоторых государств эмбриона новой социальной формации, которая в далеком будущем могла бы преобразиться в ядро абсолютной всемирной тирании. Та идеология, которая по своему интернационализму, универсальности, наукообразию, доступности, этической сниженности и согласованности с духом времени лучше других подходила для указанных задач, существовала не в одной только России. И если бы захват ею власти не удался в одной стране, он мог бы удасться в другой и, как цепная реакция, перекинуться в государства соседей.

Развязав первую мировую войну, уицраор и шрастр Германии сделали свое дело. [...]

Полная неспособность старого демона великодержавия к защите России уяснилась в этот час самому Яросвету, и его гневный удар обрушился на цитадель Друккарга. Глыбы ее треснули и расселись, и эта минута стала великой и потрясающей для всего русского народа. Треснула и расселась сама имперская государственность, и сквозь образовавшуюся

брешь миллионы человеческих душ увидели духовным зрением голубое сияние Навны. Они увидели близость той, чье освобождение будет залогом осуществления метаисторической миссии русского народа,— путем ко всечеловеческому Братству. Их сознания не могли вместить это лучезарное видение, но на несколько великих дней вся атмосфера их существа исполнилась неописуемой радости и опьяняющей веры. То была вера в свершение вековой мечты, в наступление всеобщего счастья. То были незабвенные дни на рубеже февраля и марта 1917 года, когда священный хмель бескровной революции залил Петербург и Москву, катясь от сердца к сердцу, от дома к дому, по всей стране, по всколыхнувшимся, ликующим губерниям. Даже самые уравновешенные умы поверили на мгновение, будто Россия вступила в эру всеобщего братства, оставив позади всякое зло и указывая путь к мировой гармонии всем народам. Видение угасло, цитадель устояла, разум так и не понял ничего в происшедшем, но память о захватывающей минуте какого-то всемирного предчувствия, какого-то предварения всечеловеческого Братства осталась во множестве человеческих душ. Искаженная рассудочностью, замутненная воздействиями всполохнувшихся жругритов, захватываемая в своих интересах той или иной политической теорией, память об этом вещем прозрении чувств продолжала жить,— она должна была жить, она не могла не жить, ей предстояло переходить из поколения в поколение. [...]

[...] Борьба демонического и провиденциального начал продолжала протекать и внутри того исторического движения, внутри той психологии, которые к концу Гражданской войны сделались господствующими и оставались таковыми в течение нескольких десятилетий. При анализе этих явлений никогда нельзя забывать, что семя этой идеологии и всего этого движения, идея совершенного социального устройства, были посеяны на исторической ниве теми же силами, которые некогда уяснили разуму и сердцам далеких минувших поколений идеалы всеобщего братства, равенства людей перед Богом и права на свободу для каждого из живущих. В человечестве, не получившем возможности это осуществить вследствие оборванности миссии Христа, идеалы эти неизбежно должны были постепенно лишиться своей одухотворенности, снизиться и выхолоститься, а практика должна была отказаться от слишком медленного и веками дискредитировавшегося принципа христианского самосовершенствования и прийти к замене его принципом внешнего насилия. Так демоническое начало исказило идеал и залило кровью дорогу. Именно это и видим мы и в панорамах Гражданской войны, и в последовавших за нею этапах истории. Но это еще не значило, будто бы демоническое начало полностью захватило и контролирует и это движение, и психику людей, к нему примкнувших. Сколь ни снижалась их этическая практика и сколь враждебен ко всякой духовности ни становился их порабощенный материалистической доктриной ум, но человеческие душевные движения, вытекавшие из бессознательной или сверхсознательной сферы, продолжали зачастую быть и возвышенными, и чистыми, и достойными. Отсюда вытекало и чувство товарищества, и жажда знания, и героизм, и самопожертвование, тем более ценные, что жертвующий своей жизнью ради блага грядущего человечества не рассчитывал на воздаяние в загробной жизни.

С метаисторической точки зрения в событиях первых лет революции важно еще и другое. Важно то, что новый Жругр, едва возложив на себя золотой куб и даже еще раньше, уже обладал щупальцами такой неимоверной длины, что будучи сжат врагами на тесном пространстве Центральной России, он мог шарить далеко за спинами своих врагов, в их собственных шрастрах. Важно то, что щупальцы эти были еще слишком тонки и слабы, чтобы стиснуть в смертельном объятии уицраоров других метакультур, но достаточно длинны и многочисленны, чтобы расшатывать основы чужих цитаделей, а в Энрофе выдвигать тысячи человекоорудий. Важно было то, что возможность мировой революции и перехода к мировой тирании стала актуальнейшей угрозой дня и что демиург и Синклит России, очертив вкруг нового российского уицраора нерушимое кольцо света, оцепив его стеной провиденциальных сил, предотвратили или, по крайней мере, отодвинули эту угрозу.

Замысел Гагтунгра не был осуществлен, но он не был и опрокинут. Та новая социальная формация, которую он изобрел и формировал в Энрофе, как ступень ко всемирной тирании, не была воплощена во всемирных масштабах. Но площадь для первого ядра этой формации, для ее крепости, для ее образца, для будущего плацдарма к захвату других метакультур была вырвана, укреплена, ограждена. Теперь предстояло на этой площади создавать самую эту формацию, никогда нигде не существовавшую, но брезжившую светлым гениям и праведникам человечества, искаженную и обездушенную по наитию Гагтунгра сильными умами и одним темным вестником предыдущего столетия, а теперь руководимую великим человекоорудием Третьего Жругра.

Глава вторая

Борьба с духовностью

Существует ходячее представление, будто бы материальная бедность общества отражается, и притом прямо, и на его духовной бедности. И наоборот: материальное изобилие влечет — или обязано влечь за собой — также и духовное богатство.

Объективные исторические наблюдения не подтверждают этого тезиса. [...]

Если понять и усвоить различие двух родов явлений, духовного и интеллектуального, тогда станет ясно, что духовное богатство находится отнюдь не в прямой зависимости от богатства материального. [...]

Подмена понятия духовного понятием интеллектуального, причем с сохранением именно термина «духовный», столь повсеместна в России и даже на Западе, что становятся совершенно ясными ее смысл и цель. Ее смысл и цель — все в том же стремлении вывести человеческую психику из области высших ценностей в область ценностей утилитарных. Это стремление и его действенное осуществление составляет одну из главнейших сторон переживаемого нами этапа культурно-исторического процесса. Это связано, конечно, и с выхолащиванием далекого социального идеала, о чем я уже говорил, и с усилиями сделать это постепенно, прикровенно, дабы общество, мало-помалу выхлащиваясь само и перерождаясь, не замечало образующегося вакуума, не замечало, как у него отнимают ценнейшие из ценностей и взамен подставляют другие, подчиненные.

Материальный достаток [...] представляет собой ценность потому, что это — та самая броня внешнего благополучия, которая дает возможность спокойно созревать и плодоносить семенам души. Но провозглашать материальный достаток и внешнее покорение сил природы ради опять-таки материального изобилия человечества ценностью основной и наивысшей, целью организованной борьбы масс во всем мире, идеалом общественного развития, во имя которого следует приносить в жертву целые поколения и все, что относится к духовному ряду ценностей,— это есть или трагическая ошибка, или полуосознанный обман.

Однако же именно эта ложная мысль, иногда провозглашаемая полным голосом, иногда недоговариваемая до конца, но всегда присутствующая в комплексе революционных идей нашего века, определяет и характер идеалов, венчающих этот комплекс, и усвоенную им методику.

Ту многообъемлющую социально-политическую и философскую доктрину, которая была выработана в середине прошлого века на Западе и постепенно сделалась гегемоном в области передового, революционного мышления, станем для краткости обозначать здесь словом Доктрина. Не трудно представить себе, что эта Доктрина, тесно связанная генетически с предыдущими звеньями западной философской и научной мысли, даже с христианством, разрабатывалась, однако, при активной помощи тех сил, которые озабочены созданием мощного учения, долженствующего сделаться ведущим в человечестве, но ведущим по лестнице идейно-социальных подмен к такому состоянию общественному, культурному, психологическому и техническому, откуда останется лишь один короткий скачок до абсолютной единоличной тирании. Если допустить такую посылку, то луч прожектора, при котором мы привыкли созерцать явления культуры и истории, внезапно резко сдвинется; погрузятся в тень явления, до сих пор казавшиеся нам такими отчетливыми, и, напротив, выступят из тьмы феномены, о которых мы раньше не подозревали либо не обращали на них внимания. Железно-упрямый, не желающий уступать ни пяди, буквально с пеной у рта отстаиваемый материализм; жгучая, до неистовства доходящая ненависть ко всему, что можно заподозрить в религиозности, в мистике или в идеализме; полное исключение духовных ценностей, приравнивание их к пережиткам древности и утверждение лишь материального и интеллектуального рядов ценностей; поставление во главу угла идеи о материальном изобилии большинства; благословение любых средств, если способствуют достижению этой цели; провозглашение диктатуры пролетариата, затем подмена пролетариата одной-единственной партией, а еще позднее — подмена партии фигурой единовластного вождя; возвещение суровой необходимости подчинения всех остальных классов общества, а потом физическое уничтожение мешающих классов; строгий контроль государства, то есть единовластной партии, над всей идейной и культурной продукцией общества; колоссальная роль, отводимая технике, машине, индустрии, автоматизации — автоматизации и производственных процессов,

и социальных отношений, и самой психики — все это и многое другое приобретает под новым углом зрения новый и достаточно зловещий смысл.

В высшей степени симптоматично, что та самая Доктрина, которая пробивала себе путь на общественную поверхность при помощи освободительных лозунгов и тирад о свободе, начала эру своего господства с разгона всенародного собрания представителей, в выборе которых сама же участвовала, тщетно надеясь получить большинство. За этим немедленно последовало наложение запрета на деятельность всех других партий и политических организаций и уничтожение всех органов печати, кроме своих собственных. [...]

В человеческом существе — не в физическом его теле только, но во всем сложном, разноматериальном конгломерате его существа — заложены такие потенции, развитие которых бесконечно раздвинуло бы возможность нашего пользования материальными средами и совершенно изменило бы соотношение между человеком и пространством, человеком и временем, человеком и природой, человеком и другими слоями бытия. [...]

Древняя магия не смогла далеко уйти по этому пути именно вследствие недооценки связи между магической практикой и этикой. Подчинение этой деятельности корыстным мотивам влечет за собой, в большинстве случаев, приостановку движения, а иногда — продолжение движения, но ценою демонизации шельта со всеми вытекающими из этого запредельными следствиями.

На позднейших культурно-исторических стадиях, в лоне высокоразвитых религий так или иначе прикасались к этой проблематике очень многие течения и школы: и пифагорейство, и каббала, и восточнохристианское монашество, и монашество даосизма и ламаизма. Кажется, сознательнее всех преследовали цель развития в себе именно этих потенций индийские йоги. При этом связь подобной работы с личной этикой была им уже совершенно ясна. Но требуемый йогой отказ от многих общечеловеческих потребностей и строжайшая самодисциплина препятствовали включению в это движение широких масс. Весьма сомнительно, однако, что для раскрытия этих потенций действительно необходим, независимо от эпохи и культуры, именно крайний аскетизм. Условия нового времени диктовали бы, вероятно, не мучительное умерщвление плоти наподобие монахов времен Исаака Сирина или индийских отшельников, а облегченные условия, близкие к представлению о мирской праведности, либо, например, к повседневному укладу южнобуддийских общин — строгому и чистому, но умерщвление плоти отвергающему.

В метакультурах древности, включая Византию, общество еще не сделало окончательного выбора между этим путем развития и другим — тем, который для краткости можно назвать научно-техническим. [...]

С начала XVII века преобладание тенденции ко второму пути развития и стремительное угасание потенций первого пути становятся уже предельно ясными. [...]

[...] без высочайших достижений техники не было бы мыслимо объединение человечества в монолит, а без этого объединения невозможно установление всемирной тирании — единственной тирании, заслуживающей наименование абсолютной.

Но объединение человечества есть цель, вернее, необходимость на пути к конечной цели — не только для демонических начал. Объединение человечества — этап в достижении конечной цели также и для начал провиденциальных. Ибо, пока объединение не достигнуто, человечество будет терзаться войнами и революциями — войнами все более и более разрушительными; наступит день, когда их разрушительность превратится в угрозу для всей органической жизни на поверхности Земли. [...] И поскольку человечеством уже давно, хотя и неосознанно, сделан выбор научно-технического пути развития, поскольку невозможно в короткий срок изменить соответствующим образом общее умонастроение в сторону пути духовного, постольку Провиденциальные силы принуждены, со своей стороны, форсировать движение человечества по научно-техническому пути. Такова метаисторическая диалектика. Силы Света озабочены только тем, чтобы направить научную мысль, поскольку это зависит от них, по таким дорогам, которые меньше других грозят гибельными для людей открытиями и изобретениями. Сознание и воля ученых — такое же поприще битв Света и Мрака, как и все в Шаданакаре. [...]

От всех других явлений духовного и интеллектуального ряда, даже от чистой науки, в значительной степени движимой чувством жажды познания, техника отличается одним: она не может не быть насквозь утилитарной. Психика людей, повседневно работающих в технике, над техникой, с техникой, приучается ко всему на свете подходить с критерием практической полезности. [...] Нет более верного пути к выхолащиванию психики от

понимания искусства, от любви к природе, от тяготения к религии, от тоски по мировой гармонии, от жажды любви. [...] Горе тем, кто позволил технике властвовать над своей душой.

Строго закономерно, исполненно железной исторической логики то обстоятельство, что Доктрина апеллировала прежде всего к пролетариату и именно пролетариат был предызбран ею, как будущий класс-гегемон. Тогда еще можно было вводить умы в заблуждение, взывая к чувству справедливости и жалости и вопия о том, что пролетариат пока еще создает только материальные ценности лишь потому, что он бесправен, угнетен, задавлен, нищ, сир, наг. Наивные энтузиасты веровали, что, освободясь от эксплуатации и придя к власти, этот класс создаст такие высшие ценности, перед которыми померкнут все шедевры прошлого. И что же?

Феодальная аристократия эксплуатировала народ, но объем культурных ценностей, созданных этим классом, не поддается ни исчислению, ни обозрению. Жречество и духовенство эксплуатировали [...] но они создали вечные памятники зодчества, живописи, поэзии, музыки, философии, они создали высокие нравственные заветы. Буржуазия повинна во всех смертных грехах, но культурное творчество этого класса составляет едва ли не большую часть того, что теперь именуется культурным наследием. Крестьянство оставалось на социальном дне, но все же и оно создало песни и сказки, орнаменты и легенды, художественные ремесла и фольклор.

А рабочий класс? Я живу в стране, где рабочий класс остается гегемоном уже пятое десятилетие. Что же создал он, кроме все тех же ценностей материального ряда да всевозможных технических, производственных усовершенствований? [...]

Духовной продукции рабочего класса не существует вообще; его интеллектуальная продукция ничтожна. Рабочий класс не венец человечества, а его трагедия, грозное напоминание о том, что миллионы людей, потенциально ничем не отличавшихся от остального полноценного общества, осуждены этим обществом на духовное скопчество на культурное вырождение, смягчаемое лишь тем, что эти несчастные в подавляющем большинстве сами не понимают всего ужаса своего положения. Утратившие связь с матерью-землей и не вознагражденные за это приобщением к мировой культуре, психически искалеченные вечной возней с машинами, эстетически колеблющиеся от красот индустриального пейзажа до частушки и пошлой олеографии, эти люди становятся жертвами одуряющей скуки, как только оказываются наедине с самими собой. Они, как огня, боятся тишины, ибо тишина ставит их лицом к лицу с их душевной опустошенностью. Природа для них мертва, философия — смертельно скучна, искусство и литература доступны им лишь в самых сниженных своих проявлениях, религия возбуждает в них лишь высокомерную насмешку невежд и только наука вызывает чувство инстинктивного уважения, как нечто бесспорно высшее, чем они. Их отдых — карты, водка, домино, спорт, примитивный флирт да кинематограф. И пусть не лгут, будто я клевещу на этих людей: им слишком долго кадили фимиамом, их растлевали потоками демагогической лести и лжи; приходит время, когда перед ними поставят их собственные, ничем не разукрашенные портреты.

Закономерно и логично, что именно эту человеческую формацию Доктрина возвела на пьедестал; именно из нее создаются кадры единовластной партии; именно она возносится перед человечеством, как якобы самый ценный из человеческих слоев, как образец, коему должны по мере сил следовать все остальные. [...]

Смысл индустриализации в том, что она произвела насильственную ломку психологии крестьянства и интеллигенции, заставив Россию, как выразился один иностранный журналист, «мыслить машинами», а в обществе распространяя тот психологический режим, который был до этого свойствен рабочему классу: психологический режим, при котором все расценивается мерилом практической полезности, все чувствуют себя винтиками в гигантской машине и считают это нормой; режим, при котором вырождается искусство, становится государственной проституткой литература, умирает религия, опошляется культурное наследие и выхолащивается этика: психологический режим бездуховности.

Культурное наследие остается единственным каналом, по которому духовность все-таки проникает еще в сознание людей. И не мешает припомнить, что в первые годы после великой революции, когда еще верили в мираж скорой революции во всем мире, в русской культуре бушевало такое течение, которое требовало и всю культуру прошлого сдать в архив. [...]

Глубоко закономерен был, конечно, стратегический курс, взятый государством с самого начала революции в отношении религии [...] Доктрина еще не успела захватить власть,

как великое человекоорудие III Жругра уже объявило, что религия есть опиум для народа. [...] Деятельность антирелигиозных организаций, и в первую очередь общества «Безбожник», выплеснулась в клубы, лектории, на эстрады, трибуны, кафедры, в печать, театр и кино, даже прямо на городские и сельские площади. [...]

Скоро стало очевидным, что и эти приемы бессильны отвлечь от религии сколько-нибудь заметное число любителей духовного опиума. Даже напротив: храмы бывали так полны, как никогда этого не случалось до революции. И когда в 1925 году скончался находившийся под домашним арестом патриарх Тихон, его похороны вылились в такую миллионную демонстрацию, что перед ней померкли все внушенные правительством и партией массовые изъявления горя, которые годом раньше поразили москвичей в дни похорон или, вернее, мумификации первого вождя. После этого тактика была изменена и церковь расколота изнутри. Преемник покойного патриарха выступил с широковещательным заявлением, что отныне радости безбожного государства — и наши радости, его горести и наши горести. Превышая свои полномочия, высший иерарх русской церкви включил в текст великой ектиньи моление о «властях предержащих» и о пребывании их «во всяком благочестии и чистоте». Весьма вероятно, что субъективные мотивы, руководившие при этом высшей иерархией, сводились к мысли, что лучше хоть таким путем сберечь церковь от полного физического разгрома, хоть этими способами обеспечить для народа выполнение основных ее функций: таинства крещения, исповеди, евхаристии. Но, так или иначе, этим было положено начало тому политическому курсу со стороны церкви, который вскоре превратил ее в безропотную рабу антирелигиозного правительства. Естественно, что такой поворот вызвал среди духовенства и мирян резкое разделение. Большинство священников или отказалось напрямик, или уклонялось от поминования властей при богослужении. На саботажников обрушились кары — отнюдь, впрочем, не церковные. За тысячу лет своего существования русская церковь насчитывала среди своих святых едва ли десяток мучеников за веру. Теперь недостача была пополнена в изобилии. Тысячи священников и верующих мирян погибли в тюрьмах и трудлагерях. Храмы подвергались закрытию и разрушению либо превращению в склады, мастерские или общежития. Истребительный самум обращал в груды щебня и те храмы и монастыри, которые пользовались мировой известностью, как уникальные памятники искусства. [...] Судьбу православной церкви разделили и все другие вероисповедания.

К тому времени уже давно было сконструировано, свинчено и повапленo то, что долженствовало заменить собою церковь, как водительницу душ, как учительницу жизни, как массовую организацию. Эта квазицерковь приняла от своей предшественницы и ее исконную догматическую неколебимость, и свойственное ей сочетание централизованности с демократизмом, и ее систему сурового внутреннего подчинения, и ее претензии на роль единственного индикатора истины. Постарались имитировать даже то душевное тепло, которое свойственно церкви. Идейное и структурное единство охранялось такими же беспощадными мерами, какими некогда, в века своего становления, христианская церковь оберегала свое единство, вступая в жестокую борьбу с любой ересью. А исключение провинившегося члена из лона квазицеркви стало таким же страшным наказанием и воспринималось несчастным столь же трагически, как в средние века воспринималось отлучение от церкви.

Мало-помалу квазицерковь выработала и квазикульт. Вместо жалких, кустарных антирелигиозных маскарадов в дни церковных праздников упор был взят теперь на устройство грандиозных массовых шествий, на хоровое исполнение партийных квазипсалмов и квазиакафистов и на поклонение квазимощам, покоившимся в квазихраме у стен Кремля.

Средствами экономического и внеэкономического принуждения на службу квазицеркви было привлечено все — от художественной литературы до цирка, от сцен ведущих театров до ресторанных эстрад. Стержнем же этой системы было сделано так называемое просвещение, то есть лестница образовательно-воспитательных и научных учреждений от детских садов до Академии наук СССР.

Человек какого образа воспитывался этой всеобъемлющей педагогической системой? Каков был ее идеал?

Она развивала в испытуемом смелость, ибо смелость эта была нужна государству для борьбы с врагами и для грядущих боев за всемирную власть. Воспитывалась воля, но такая воля, которая покорна государству и квазицеркви и тверда в осуществлении их — и только их — директив. Воспитывалось чувство товарищества, но товарищества по отношению только к тем, кто неукоснительно и твердо отстаивал дело именно этого государства

и этой квазицеркви. Воспитывались правдивость и честность, такая честность, когда человек, не колеблясь, предаст товарища, друга, отца, выдаст любую доверенную ему тайну, если они хотя бы в деталях противоречат интересам государства и указаниям квазицеркви.

[...] Поощрялась жажда знания, которая обеспечивала технический прогресс и формирование определенной идеологии. Все это окрашивалось тщательно культивируемой, выращиваемой, питаемой, поливаемой, подогреваемой ненавистью к врагу, причем врагом считался каждый, мыслящий иначе, чем квазицерковь. В итоге получалась развитая, энергичная, жизнерадостная, целеустремленная, волевая личность, по-своему честная, по-своему идейная, жестокая до беспощадности, духовно узкая, религиозно невежественная, зачастую принимающая подлость за подвиг, а бесчеловечность — за мужество и героизм. Создавался законченный тип самоуверенного фанатика, воображающего, что его государство — лучшее из всех государств в мире, его народ — талантливее всех народов, его квазицерковь — ковчег абсолютной истины, его идеология — безупречно правильна, его вождь непогрешим [...] во все минуты своей жизни, все же остальное — ветошь, исторический мусор, только мешающий жить и осужденный на безжалостное уничтожение.

Но какими бы прочными ни были позиции, занятые Доктриной в битве за человеческие души, внутри этих душ продолжала протекать почти невидимая постороннему глазу, часто невнятная рассудку самих людей борьба провиденциального начала с теми, кто пытался его искоренять. В повседневности, в быту, в семьях, в дружбе, в любви, в тайных движениях человеческого сердца, в смутной тоске, в неутолимых сомнениях, самопроизвольно возникающих из недр совести, в общении с природой, в струях красоты, низливавшихся в душу от великих творений прежних времен, сказывалось непобедимое сопротивление духа.

Таких стадий достигла борьба с духовностью в тридцатых годах нашего века, когда над шестой частью земного шара обрисовалась с окончательной резкостью исполинская фигура страшного человеческого существа, еще издалека предвиденная и предсказанная великими пророками России.

Глава третья

Темный пастырь

[...] Великие тираны российской истории Иоанн Грозный и Николай I были орудиями демона великодержавной государственности и только. [...] Орудием очередного Жругра был и Сталин, но все дело в том, что этим отнюдь не исчерпывалось его метаисторическое значение.

Как ни велика была Россия при Грозном и особенно при Николае, но ее победы и поражения, возрастание или ослабление ее мощи могли непосредственно отражаться на судьбах лишь ограниченной географической зоны: Средней Европы, Среднего и Ближнего Востока. Воинствующая российская идеология двух первых Жругров — идея Третьего Рима и концепция «самодержавие, православие, народность» — были отмечены провинциализмом, узконациональным и конфессиональным. Это вполне соответствовало той стадии мирового технического развития и международных связей, которой достигло тогда человечество. Но связи укреплялись и расширялись, а достижения техники изменили самое понятие географического пространства, приблизив друг к другу континенты, а воинственных соседей уперев друг в друга границами с такой плотностью, с какою упираются один в другого лбами борющиеся бараны. Передовое место в истории Россия заняла с той минуты, когда внутри нее к власти пришла — впервые в мире — интернациональная Доктрина. Россия стала первой страной, вооруженной такой идеологией, какая могла бы, в принципе, распространиться на все страны земного шара. Даже больше того: в Доктрине был заложен такой импульс к расширению, который предполагал своим пределом именно только границы планеты. Когда мы говорим о мировых империях или мировых претензиях великих завоевателей прошлого, от Чингисхана до Наполеона и Британской империи, мы употребляем слово «мировой» в значении условном. Революционная Россия с ее Доктриной была первой

в истории носительницей мировой тенденции в совершенно безусловном смысле. Секрет же заключался в том, что вместо мечты о всемирной гегемонии какого-либо отдельного народа (мечты утопической, ибо ни один народ не достаточно многочислен для этого) теперь прокламировалась идея всемирного содружества народов, объединенных новым социальным строем, который должен был возникнуть везде в результате революционных взрывов. Революционизирующее, освободительное влияние этой концепции для внероссийских стран, в особенности для колоний и полуколоний Востока и Юга, было колоссально. В одних из этих стран оно постепенно развивалось по программе, намеченной в Москве, в другие было принесено на штыках советских армий. Немало нашлось и таких стран, как Индия или Бирма, где это революционизирующее начало резко изменило свою этическую и политическую окраску. [...] Но как бы там ни было, везде вовлекались в революционную или преобразовательную деятельность массы именно тех сверхнародов, тех стран, тех наций, а вовсе не одной только России. Россия стремилась лишь по мере возможности сохранить за собой роль направляющей силы (что, конечно, удавалось ей далеко не всегда, и чем дальше во времени, тем меньше).

Естественно поэтому, что за образами обоих вождей революционной России видятся не только очертания III русского уицраора, но явственно выступает тень существа неизмеримо более огромного, существа планетарного — того осуществителя великого демонического плана, который носит имя Урпарпа. [...]

Ленин был интернационалистом не на словах, а на деле. Он во многом был осуществителем темной миссии, но он глубоко верил в то, что его деятельность направлена на благо человечества.

Другая природа и другое предсуществование второго вождя определили и совершенно другой его характер.

Каждая из инкарнаций этого существа была как бы очередной репетицией. В предпоследний раз он явился на исторической арене в том самом облике, который с гениальной метаисторической прозорливостью запечатлел Достоевский в своем «Великом Инквизиторе». Это не был Торквемада или кто-либо другой из крупнейших руководителей этого сатанинского опыта; но и к рядовым работникам инквизиции он не принадлежал. Он появился уже на некотором спаде политической волны, и в течение его многолетней жизни ему стало ясно, что превратить католическую церковь в послушный механизм Гагтунгра, в путь ко всемирной тирании, не удастся. Но опыт деятельности в русле инквизиции очень много дал этому существу, развив в нем жажду власти, жажду крови, садистическую жестокость, и в то же время наметив способы связи между инспирацией Гагтунгра, точнее — Урпарпа, и его дневным сознанием. Эта инспирация стала восприниматься временами уже не только через подсознательную сферу, как раньше, а непосредственно подаваться в круг его бодрствующего ума. Есть специальный термин: хохха. Он обозначает сатанинское восхищение, то есть тип таких экстатических состояний, когда человек вступает в общение с высокими демоническими силами не во сне, не в трансе, а при полной сознательности. Теперь, в XVI веке, в Испании, хохха стала доступна этому существу. Оно достигло ступени осознанного сатанизма.

Промежуток между этой инкарнацией и следующей протекал сперва, конечно, на Дне, куда шельт вместе с астралом были сброшены грузом ужасной кармы; а затем в Гашшарве: извлеченный туда Урпарпом и его слугами, потенциальный антихрист подготавливался там свыше 200 лет к своему новому воплощению. Напомню, что монада, некогда похищенная для него из Ирольна самим Гагтунгром у одного из императоров древнего Рима, продолжала томиться в плену, в пучине лилового океана, в Дигме, а как бы обезглавленный шельт императора пребывал в подобии летаргического сна в одном из застенков Гашшарвы. [...]

Вопреки открытому и ясному завещанию Ленина, предостерегавшего партию от вручения слишком обширных полномочий этому любителю «острых блюд», любитель сумел в два-три года растолкать локтями всех других претендентов, обладавших большими заслугами и большими достоинствами; сумел мастерски проведенными интригами довести всех конкурентов, которые не успели умереть сами, до казни или остракизма; не преминул раздавить, как гнезда насекомых, одну за другой все оппозиционные группы внутри партии и вне ее; нашел способы истолочь в порошок интеллигенцию — рассадник разномыслия — и взамен создать свой собственный эквивалент этого культурного слоя; разрушил внешние покровы и формы религии, заставив в то же время ее служить верой и правдой его интересам; ухитрился

создать такой культурный режим, при котором даже самая отчаянная голова была бы лишена фактической возможности возвысить голос против этого режима; умудрился соорудить такой аппарат безопасности, при котором жизнь владыки сделалась абсолютно недосягаемой ни для яда, ни для кинжала, ни для пуль, ни для бомб; посадил на всякий случай за решетку несколько миллионов человек; сумел слить голоса остального населения в неумолчном гимне — ему, только ему, любимому, мудрому, родному,— о, воистину для всего этого нужно было обладать гениальностью. Гениальностью особой, специфической: темной гениальностью тиранствования.

Гениальность же тиранствования слагается в основном из двух сил: величайшей силы самоутверждения и величайшей жестокости.

По-видимому, в истории человечества еще не было существа, одержимого жаждой самоутверждения с такой силой, накалом, темпераментом. Какой жалкой выглядит 40-метровая статуя Нерона в образе Аполлона, некогда сооруженная им возле Колизея, если сопоставить ее со многими тысячами статуй революционного вождя, воздвигнутых повсеместно, на любой привокзальной площади, в любом парке, в любом заводском дворе, а размерами варьировавшихся от масштабов обычного памятника до масштабов Колосса Родосского! Заставить назвать своим именем главную улицу в каждом городе и добрую треть всех колхозов страны; принудить любое общественное собрание, каким бы вопросам оно ни было посвящено, завершаться овацией в честь вождя; вменить это прославление в обязанность всем видам искусства, литературы, музыки, науки; вынудить в XX веке половину человечества считать его корифеем всех отраслей знания; наладить механизм фальсификации исторических документов, чтобы революционные или государственные заслуги побежденных соперников приписывались только ему; написать новое евангелие, в котором прославлять самого себя, и заставить все население штудировать этот хлам чуть ли не наизусть; навести такого туману, что неисчислимые массы людей за рубежом уверовали в то, что им выпало величайшее счастье — жить одновременно с гениальнейшим, мудрейшим и гуманнейшим из смертных... Что, рядом с этим, все поползновения деспотов прошлого: и фальсификация истории Рамзесом II, и молитвы перед своим изображением во храме, которые вынуждал Калигула у некоторых жрецов, и истошный рев: «Хайль Гитлер», громыхавший над Германией, и даже горы человеческих черепов или караваны с корзинами, полными вырванных человеческих глаз,— апофеозы, до которых додумывалось приземистое воображение всяких чингисханов и тимуров.

Известно, что Сталин был весьма озабочен реабилитацией некоторых страшилищ прошлого, например, Ивана Грозного, Малюты Скуратова. И, однако, о том же Грозном он пренебрежительно заметил под конец: «Казнит горстку бояр, а потом две недели молится и кается. Хлюпик!» Да, назвать Грозного хлюпиком имел право, пожалуй, только он [...]

Он был кровожаден, как истый демон. Какими соображениями государственной пользы, хотя бы и искаженно понятыми, объяснишь систему периодически производившихся массовых кровопусканий? В первый раз он это позволил себе в начале коллективизации, когда кулачество, точнее — зажиточное крестьянство, ликвидировалось, по его предначертанию, «как класс». [...]

Вслед за первой гекатомбой воздвиглась и вторая: жертвы разгрома религиозных конфессий. Короткая передышка, пока полчища Гагтунгра переваривали великолепную порцию гавваха — и вот уже несется новое блюдо на пиршественные столы в Гашшарве и Дигме: два или три миллиона жертв «ежовщины». Еще немного — и начинает расти гекатомба жертв Отечественной войны. Второго вождя можно считать одним из ее виновников лишь относительно, но ответственность за масштабы человеческих жертв несет и он. Едва начинает в 1945 году иссякать этот источник гавваха, как человекоорудие Урпарпа уже спешит озаботиться о новом. Воевать больше нельзя — военные ресурсы истощаются, да и враг сумел забежать вперед, изобретя атомную бомбу; значит, надо обеспечить новые потоки гавваха в условиях международного мира. Начинаются массовые репрессии. Без разбора, без смысла, с нескончаемой фабрикацией дел на пустом месте, со зверскими пытками и с таким режимом в некоторых «спецлагерях», перед которым меркнут Освенцимы и Бухенвальды. [...]

Однако для укрепления собственного единовластия и полного разгрома всякой оппозиции совершенно нет надобности быть великим государственным умом. Достаточно быть гениальным тираном. [...]

Говорят, о гениальном политике, замечательном дипломате. Трудно, однако, усмотреть что-либо замечательное в таком политическом курсе, который со времен революции и вплоть

до 1941 года держит страну в международной изоляции; который из боязни чуждых идеологических веяний заколачивает наглухо все окна — не только в Европу, но и куда бы то ни было; который своей поддержкой революционного движения в чужих странах и заявлениями о предстоящей борьбе с капитализмом не на жизнь, а на смерть вызывает в других странах сперва опасения, потом страх и, наконец, извлекает из небытия такую же агрессивную встречную доктрину с бесчеловечной идеологией, как немецкий национал-социализм. [...]

Что касается применения к Сталину термина «полководец», то оно основано на явном недоразумении. История не видела и никогда не увидит полководца, не смеющего за всю четырехлетнюю войну ни разу выехать на передовую, ни разу не вдохновившего солдат примером собственного бесстрашия и мужества, а, напротив, спрятавшегося в самом недоступном углу и там, вызывая к себе настоящих военных специалистов, боевых маршалов и генералов, которые несут на себе всю тяжесть фактического командования, испрашивающего их авторитетного мнения по каждому военному вопросу, чтобы затем присвоить себе эти мнения, эти решения, эти стратегические и тактические концепции. [...]

Итак, носитель своеобразной темной гениальности, которая проявлялась во всем, что имело отношение к тиранствованию, оказался обладателем государственных способностей никак не выше среднего. Сталин был дурным хозяином, дурным дипломатом, дурным руководителем партии, дурным государственным деятелем. Полководцем он не был вообще. [...]

Будучи в очень слабой степени одарен образным мышлением, Сталин, по-видимому, действительно совершенно не понимал природы художественного творчества. Однако это не мешало ему видеть в себе глубокого понимателя эстетических ценностей, проникновенного указателя, куда и как должны двигаться художественная литература, архитектура, живопись, музыка, театр. [...] Сталин вместе с Луначарским и Калининым посетил выставку московской организации художников «АХР». В назидание потомству высокие гости оставили в книге отзывов резюме своих впечатлений. Луначарский воспользовался случаем, чтобы со свойственным ему поверхностным блеском изложить целое эстетическое кредо. Калинин был скромнее: тактично оговорившись, что он далек от вопросов искусства, он безо всяких претензий отметил то, что ему понравилось или не понравилось на выставке и сжато объяснил, как сумел, почему именно понравилось. Третий посетитель оказался лаконичнее всех. Воспроизвожу его отзыв буквально: «По моему ничего. И. Сталин».

Но прошло всего 6—7 лет, и человек, изобличивший свой художественный идиотизм, добился такого положения, что поводья всех пегасов советского искусства и литературы оказались зажатыми в его кулаке.

Отпечаток художественной эклектики, внешнего гигантизма, безвкусицы и нуворишского стремления к показной роскоши несмываем со всего того, чем Сталин собирался обессмертить себя, как великого строителя,— будь то станции московского метро и высотные здания или волгодонские шлюзы и новые украшения Сталинграда. Отдельные частные удачи [...] тонут в абсурдном нагромождении разностильных элементов — дорических портиков и готических шпилей, ренессансных лоджий и модернизированных колонн, в лесу белых скульптурных групп, размахивающих мраморными знаменами и эмблемами, как бы вопиющих о своем убожестве к самому небу, и в беспримерной нелепости мозаик, где фигуры в бесцветных партийных куртках и картузах маячат на золотом иератическом фоне Византии [...]

Отсутствие у Сталина гениальности научной, государственной и художественной было следствием отчаянного сопротивления Провиденциальных сил. Темные дары гениальности научной и гениальности художественного слова, уже вложенные в него Урпарпом, удалось парализовать в астральном теле этого существа еще до его рождения на Кавказе. Гениальность же государственная была вырвана у него уже после его появления в Энрофе, когда он был ребенком. Ясно осознать происшедшего он не мог; да и Урпарп не считал нужным разъяснять ему это. Смутная же память об акте вручения ему темных даров продолжала в нем жить; отсюда и разрыв между глубокой верой в свою энциклопедическую гениальность и тем фактом, что ни в одной области, кроме тиранствования, он этой гениальности проявить не мог. Сталин — это потенциальный, недопроявившийся благодаря сопротивлению светлых начал, темный универсальный гений. [...]

Гениальной способностью к тиранствованию обладал и он (Гитлер.— *Прим. ред.)*: та же жажда самоутверждения, та же кровожадность, та же способность на любое злодейство. Но человекоорудие III уицраора Германии, метаисторический смысл которого тоже отнюдь не исчерпывается инвольтацией его этим уицраором, не сумел довести эти качества до со-

вершенства. Некоторые чисто человеческие черты в нем окончательно не искоренились. [...]

[...] Парение на высотах культа своей личности, в разреженной атмосфере веры в свое бессмертие, было его (Сталина.— *Прим. ред.)* германскому сопернику не по плечу. Тот чувствовал себя величайшим завоевателем всех времен, личностью беспримерной и провиденциальной, призванной к осчастливливанию немецкого народа и к достижению мировой гегемонии Германии. Он глухо намекал даже на то, что после войны даст народу новую религию. [...]

Я не знаю, «отколь» пришел он в немецкий Энроф, но, во всяком случае, он не был инородным телом в теле Германии. Это не проходимец без роду и племени, а человек, выражавший собою одну — правда, самую жуткую, но характерную сторону германской нации. Он сам ощущал себя немцем плоть от плоти и кровь от крови. Он любил свою землю и свой народ странною любовью, в которой почти зоологический демосексуализм смешивался с мечтою — во что бы то ни стало даровать этому народу блаженство всемирного владычества. [...]

Правда, когда война, грубо опрокинув все его расчеты, оказалась не заманчивым блицкригом, а невиданной мясорубкой, шесть лет перемалывавшей плоть его народа (другие народы были ему глубоко безразличны), он, скрежеща зубами, с пеной у рта бросаясь на пол и грызя ковер от ярости, от досады и от горя о погибающих соотечественниках, все же гнал и гнал их на убой вплоть до последней минуты своего существования. Но это было не то ледяное бездушие, с каким бросал в мясорубку миллионы русских его враг, а отчаянная попытка — дотянуть как-нибудь до минуты, когда фортуна обернется к нему лицом и изобретенная, наконец, немцами атомная бомба превратит Москву и Лондон в ничто.

Его противопоставление себя и своего учения всякой духовности тоже не отличалось последовательностью и окончательностью. Он с благоволением поглядывал на поползновения некоторого круга, группировавшегося подле Матильды Людендорф, к установлению модернизированного культа древнегерманского язычества; вместе с тем он до конца не порывал и с христианством. Поощряя распространение в своей партии очень туманного, но все же спиритуалистического мировоззрения («готтглеубих»), он сам за два дня до самоубийства обвенчался, как известно, по церковному обряду с Евой Браун.

Вообще на картине его гибели есть некоторый налет романтики. Это дрожащее от бомб убежище в подвалах Имперской канцелярии, эти поминутно получаемые известия о приближении орд врага уже к самому центру столицы, этот полусумасшедший, бледный до синевы, уже только шепотом способный говорить человек, его дикая свадьба в последнюю минуту, его самоубийство со словами о том, что он уходит, но «из другого мира будет держать вахту здесь, в сердце Германии»,— все это, при всей фантасмагоричности, вполне человечно — не в смысле гуманности, разумеется, а в том смысле, что существо, пригодное к роли всемирного абсолютного тирана, никогда не могло бы опуститься до такой сентиментальной агонии.

Я не буду останавливаться на тех свойствах его характера и ума, которыми он уступал своему врагу и которые могут служить материалом для размышления историку. Я указываю только на те черты, которыми он, будучи сопоставлен со Сталиным, проигрывал под углом зрения метаистории в качестве кандидата в абсолютные тираны.

Проигрывала под этим углом зрения (как, впрочем, и под всеми остальными углами) и его идеологическая концепция. Она была лишена именно той стороны, которой сильна была Доктрина: интернациональности. Мечта о владычестве 70-миллионного немецкого народа над двумя с лишним миллиардами земного шара действительно могла бы назваться бредовой. И если бы вторая мировая война окончилась каким-нибудь чудом победой Германии, концепцию пришлось бы в корне пересмотреть, расширив базу «нации» по крайней мере до границ европейской «расы господ». Но и тогда эта концепция по самой своей природе должна была бы стать объектом ненависти и отвращения для подавляющего большинства народов нашей планеты. Задача же Урпарпа заключается как раз в обратном: в кристаллизации такого учения, которое, тая в себе ядро будущей всемирной тирании, на первых порах казалось бы привлекательным для большинства.

Интересно отметить, что если концепция национал-социализма страдала безнадежной националистической или расовой ограниченностью, то советская Доктрина — в том виде, в каком она пребывала в течение первых 20 лет своего господства, отличалась противоположным дефектом: все это время она относилась с пренебрежением и даже враждебностью к нацио-

нальному импульсу в психологии масс. Национальное начало терпелось только в тех случаях, когда речь шла о национальных меньшинствах или об угнетенных нациях колоний. Но это было дефектом, и Сталин это понял. Он несколькими годами раньше из побуждений, недалеких, очевидно, от хулиганской потребности колотить зеркала и разбивать статуи, сносивший безо всякой нужды памятники русского зодчества, превращавший черт знает во что храмы и монастыри, а иные гражданские сооружения уничтожавший под предлогом выпрямления улиц (то есть ради злосчастной идеи «прямолинейности»), теперь вдруг обратился к национальному прошлому России, реабилитировал целый пантеон русских государственных деятелей прежних эпох и стимулировал воспитание в подрастающем поколении некоего синтетического — и национально-русского, и интернационально-советского чувства «Родины». Он понял, что в виду предстоящего столкновения с агрессивно-национальной идеологией фашизма не нужно пренебрегать национальным импульсом в собственном народе. Наоборот: следует его расшевелить, разбередить, заставить и его лить воду на ту же мельницу. [...]

Но это произошло уже во время войны, когда лозунг «Все для войны!» вспыхнул в его мозгу, как факел. Вспыхнул же он потому, что враг, которого он рассчитывал перехитрить, заставив его истекать кровью в борьбе с западными демократиями, чтобы потом, когда ослабеют обе коалиции, самому обрушиться на них со своей интернациональной Доктриной и со свежей 20-миллионной армией,— этот самый враг сам его перехитрил, опередил, спутал все карты и, как гром с ясного неба, на не подготовленную к таким сюрпризам страну посыпались авиабомбы Германии и ее союзников.

Наступила минута слабости. Та минута, когда у вождя, выступавшего перед микрофоном, зубы выстукивали дробь о стакан с водой. Та минута, растянувшаяся, увы, на несколько месяцев, когда в октябре 41 года вождь с лицом, залитым слезами, вручал Жукову всю полноту командования фронтом Москвы, уже наполовину окруженной германскими армиями, и заклинал его голосом, в котором наконец-то появились некоторые вибрации, спасти от гибели всех и вся. Этой минуты, он, конечно, никогда не забыл. Его натуре стыд был знаком лишь в одном аспекте: стыд перед теми людьми, которые подглядели его слабость. Без Жукова нельзя было обойтись, покуда шла война. Но когда она кончилась, был использован первый же подходящий момент, чтобы законсервировать этого свидетеля покрепче.

Возможно, впрочем, что кроме стыда за свою слабость перед людьми вождь испытывал и другое, еще более мучительное чувство: страх за то, что этой минутой он дискредитировал себя в глазах Урпарпа: ею он вызвал в демоническом разуме Шаданакара сомнение: а не хлюпик ли он сам, Иосиф Виссарионович? Следовало своим поведением как можно скорее доказать, что минута слабости никогда не повторится и что схватку с роковым соперником он выдержит до конца, бросив в мясорубку, если потребуется, хоть 100 миллинов, но не дрогнув ни одним мускулом.

Каково же стало отношение Провиденциальных сил России к этому существу, когда оно волей судьбы оказалось во главе государства, ведущего борьбу не на жизнь, а на смерть с чужеземным врагом?

Это отношение определялось двумя факторами. Первым фактором следует считать непоправимо демоническую природу этого существа. Провиденциальная помощь не могла быть ему оказана ни при каких обстоятельствах. Достаточно было того, что ему всей своей напрягшейся мощью помогает Жругр и что великий игва Друккарга пользуется его способностью к состоянию «хохха», чтобы вразумлять его и корректировать его деятельность. Но вторым фактором являлось то, что концепция III империи грозила, в случае ее победы, еще более ужасающими бедствиями. Она грозила полным уничтожением русского государства и превращением России в опустошенную зону хозяйничанья бесчеловечного и неумолимого врага. [...]

Поэтому демиург и Синклит России прекратили свою постоянную трансфизическую борьбу с Друккаргом в тот момент, когда на эту подземную цитадель обрушились орды чужеземных игв из шрастра Клингзора. Как отражение этого, была прекращена и борьба с теми, кто руководил Российскою державою в Энрофе. Им не оказывалось помощи, но их силы могли не отвлекаться более на борьбу с силами Света, а сосредоточиться всецело на войне с врагом, еще более темным, чем они сами. [...]

В исходе войны немалое значение имело то, что эманация государственного комплекса чувств, которой восполняют убыль своих сил Жругр и игвы, усилиями вождя и партии была доведена до таких объемов, какие в мирное время были бы, конечно, немыслимы. [...] Взывалось при этом к различным инстинктам: и к патриотизму, и к национализму, и к интер-

национализму, и к вере в Бога, и, напротив, к вере в партию, и к жажде мира, который мог прийти только через победу, и к омерзению и ужасу перед зверствами фашизма, и к любви к своей земле, семье, дому, детям. [...]

Поэтому к концу войны Жругра распирала неслыханная сила. Множество игв и раруггов пали в борьбе, но уицраор окреп так, как никогда еще не видели. [...]

Единовластная тирания принимала размеры и формы, уже не похожие на реальность, явно фантастические. [...]

Страх, плотный, удушающий, застящий солнечный свет, отнимающий у жизни всякую радость и смысл, простерся над обществом и пропитал собою каждую мысль, каждое чувство, каждое слово человека. [...]

Но тот, кто сеял кругом этот панический, почти метафизический страх, жил и сам, согласно железной логике деяний, в постоянном страхе. [...]

Даже Гитлер и Муссолини не были лишены личной храбрости. Они появлялись на парадах и праздниках в открытых машинах, они во время войны не раз показывались на передовой, и однажды Гитлер на русском фронте, застигнутый внезапным появлением танковой колонны врага, едва избежал пленения. Сталин за все время своего правления ни разу не проявил ни проблеска личной храбрости. Напротив, он вечно трясся за свое физическое существование, воздвигнув до самых небес вокруг себя непроницаемую стену. Вероятно, это было связано с тем, что он, в состоянии хохха прозревавший ужасную перспективу, которая неизбежно поглотила бы его в случае смерти, яснее других понимал, что смерть для него будет не просто провалом в небытие, а неотвратимым падением сквозь муки магм и Ядра на Дно Шаданакара. Естественно, что он цеплялся за жизнь как мог, пока наука не додумается до способов сделать его физически бессмертным. Но с годами этот страх смерти стал перерастать в манию преследования. Это была та самая мания, которая отравила жизнь многим другим тиранам. Она измучила Тиберия и Домициана, она терзала Людовика XI и султана Алла-эд-дина, она доводила до сумасшествия Грозного и Павла I. Притом она оставалась одной стороной более общего психического расстройства, того самого, которое носит в психиатрии название кесарского помешательства. Заключается оно в сочетании мании преследования, во-первых, с садизмом, с неутолимой жаждой крови и чужих страданий, а во-вторых, с верой в свое безмерное превосходство над всеми людьми прошлого и настоящего и с утратой ясного представления о границах своего могущества. Как правило, кесарское помешательство деспота выражается внешне в усилении беззаконных и бесчеловечных расправ, в принятии преувеличенных мер к собственной безопасности, в неустанных заботах о самопрославлении и в цепочке грандиозных, но зачастую ненужных для государства, даже нелепых строительных начинаний. Калигула, например, заставлял насыпать горы на ровном месте и копать целые озера на месте гор ради одного морского парада, а позднее замыслил построить новый Рим высоко над миром, на ледниках Альп. [...]

Сталин в последние годы своей жизни почти не появлялся публично. А когда в 1949 году было с такой помпой, какой не знала всемирная история, и с таким раболепием, какого она тоже не знала, отпраздновано его 70-летие, он, присутствуя на банкете и на концерте, данных в его честь с пышностью «Тысячи и одной ночи», не проронил ни единого звука. Наглость перешла все границы. Даже слова самой простой благодарности не сорвались с его языка. Он казался мрачным и недовольным, хотя оставалось совершенно непонятно, чем.

В самом деле: это был как раз зенит его могущества. Завершалась его последняя великая международная акция: коммунизация Китая. Что же его угнетало? Изобретение американцами водородной бомбы? Но Советский Союз и сам овладевал уже термоядерным оружием. Или проявилось просто минутное дурное настроение, какое бывает у всякого деспота? Но хотя бы ради декорума можно было в присутствии десятков иностранных наблюдателей подавить это скверное настроение в такой знаменательный день, перед лицом буквально всего мира. Очевидно, что-то более глубокое, не поддающееся усилиям воли, грызло его. Это было знание о том, что происходит вне Энрофа — знание, почерпаемое им в состоянии хохха. [...]

Хохха — это, собственно, не состояние, а целый тип состояний, отличающихся одно от другого тем, с каким именно слоем и с какою из темных иерархий вступает в общение духовидец. Но во всех случаях физические предметы окружения смутно проступают для него сквозь картины иных слоев. [...]

У Сталина наиболее частыми были такие хохха, когда он обращался с великим игвой Друккарга и с Жругром; иногда его удостаивал непосредственной инспирацией и сам Урпарп. [...]

В состоянии хохха Сталин многократно входил в Гашшарву, в Друккарг, где был виден не только великим игвам, но и некоторым другим. Издалека ему показывали Дигм. Он осторожно был проведен, как бы инкогнито, через некоторые участки Мудгабра и Юнукамна, созерцал чистилище и слои магм. Издали, извне и очень смутно он видел даже затомис России и однажды явился свидетелем, как туда спустился, приняв просветленное тело, Иисус Христос. Но эта встреча не вызвала в темном духовидце ничего, кроме усиления смертельной ненависти, и именно поэтому она была допущена Урпарпом. [...]

Постоянными усилиями демонических сил вокруг Сталина было соткано нечто вроде непроницаемых тенет мрака. Никакое воздействие Провиденциальных начал до него не достигало, пока, наконец, после неимоверных усилий со стороны синклитов — и не только русского — однажды во время его пребывания в хоххе эти тенета были прорваны на короткий миг. В этот миг ему были показаны не панорамы светлых миров — это только усилило бы его ненависть,— но отдаленные этапы его собственного грядущего пути, его возможное воплощение антихристом и конечная катастрофа: сбрасывание на Дно Галактики — то самое, где нет никаких времен,— страдалище, страшнее и безвыходнее которого не существует в мироздании. Это была ночь непередаваемого ужаса. Ужас был таким, что на несколько минут все его существо воспламенилось отчаянною молитвой — спасти его, предотвратить его дальнейшие шаги по этой дороге. Минуты прошли. Гордыня, упрямство и жажда беспредельной власти возобладали. Но эта ночь, случившаяся в 1952 году, возымела некоторое действие. Погружения в хохху после этого уже не вливали в него новых сил. Сказалась, может быть, и слишком тяжкая психологическая нагрузка — это вечное хождение в маске материализма, марксизма, эта постоянная двойная жизнь. Он как бы надорвался. Силы продолжали вливаться уже только от Жругра через постоянный канал инвольтации. За короткое время вождь постарел, а постоянные физические недомогания окончательно подрывали его нервное равновесие.

Разрывал его и страх перед новыми соперниками. Первым, совершенно явным, был, конечно, Стэбинг. Однако такого человекоорудия Гагтунгра, которое могло бы стать новым кандидатом в антихристы, в верхних кругах американского народа не замечалось. Но сознание, рассудок и некоторые неотчетливые сведения, получаемые от земных источников информации, вносили теперь такую путаницу, что вождю начал мерещиться еще не открытый им в виде конкретного человеческого существа, но уже родившийся где-то в Энрофе страшный соперник, более пугающий, чем Гитлер. И подобно тому, как сам он, владычествуя в России, по крови и духу был не русским, а грузином, так и потенциальный соперник мерещился ему не американцем по рождению. Ему представлялось, что этот кандидат должен выйти из недр мирового еврейства [...] он решил, что неспроста Гитлер так беспощадно расправлялся именно с еврейским народом. Только не следовало действовать так топорно. Следовало постепенно выселить по крайней мере евреев Советского Союза в особые зоны, где и можно было бы как следует их прощупать — всех до единого.

Сознание начинало давать перебои.

Тем опаснее представлялось дальнейшее пребывание у власти этого существа, утратившего последние представления о соотношении вещей и масштабов. Урпарп не мог уже вливать в него ни своей энергии, ни эманации своего разума через хохху, и только Жругр продолжал еще пользоваться некоторым подобием пуповины, эфирным каналом инвольтации, соединявшим его с человекоорудием. Сам внушаемый великим демоническим разумом Шаданакара, уицраор готовился к решительному вторжению, вместе со всей воинственной силой Друккарга и китайского шрастра, в шрастры других метакультур. Все активнее внушал он проводнику своей воли решимость развязать третью мировую войну. Предполагалось, что нападение должно произойти совершенно внезапно, мгновенно и что несколько десятков водородных бомб, сброшенных в течение немногих часов на жизненные центры западных государств, сразу определят исход войны в пользу Доктрины. В противном же случае санкция Урпарпа перенеслась бы на Стэбинга, а Сталин, погибнув в Энрофе, был бы, возможно, скорее взят в Гашшарву для окончательной подготовки к последнему воплощению. Умостить историческую и социальную дорогу ко всемирной тирании в Энрофе тогда пришлось бы не Доктрине, а той концепции, которая победила бы ее и на основе космополитизма создала бы новое, прельстительное универсальное учение. [...]

В первых числах марта 1953 года произошел решительный поединок между Яросветом и Жругром. Канал инвольтации, соединявший существо уицраора с его человекоорудием, был перерезан во мгновение ока. [...] Это совершилось около двух часов ночи. Через полчаса его сознание угасло, но агония продолжалась, как известно, несколько дней. Урпарп подхва-

тил оборванный конец канала инвольтации и пытался сам влить в погибавшего силу и сознание. Это не удалось — отчасти потому, что несколько человек, сновавших у смертного ложа, постарались, чтобы он не вернулся к жизни. [...]

Наконец, великая минута настала: Сталин испустил дух.

От этого удара дрогнула Гашшарва. Друккарг огласился воплями ужаса и гнева. Жругр взвыл от ярости и боли. Полчища демонов взмыли из глубин в верхние слои инфракосмоса, стараясь затормозить падение умершего в пучину магм.

Горестное беснование передалось в Энроф. Похороны вождя, вернее, перенос его тела в Мавзолей, превратились в идиотическое столпотворение. Морок его имени и его дел был так велик, что сотни тысяч людей восприняли его смерть, как несчастие. [...] Москва являла собой картину Бедлама, увеличенного до размеров мирового города. [...] Люди гибли, раздавливаемые о стены домов и столбы фонарей, растаптываемые под ногами, срывающиеся с крыш многоэтажных домов, по которым они пробовали миновать клокотавшее внизу человеческое месиво. Казалось, будто он, питавшийся всю жизнь испарениями страданий и крови, даже из-за гроба тянул к себе в инфракосмос горы жертв.

Ему, всегда отгонявшему от себя мысль о смерти, не озаботившемуся даже о сооружении для себя достойной усыпальницы, теперь приходилось улечься в саркофаг рядом с саркофагом его предшественника и, с вынутым мозгом, с телом, пропитанным консервирующими составами, стать объектом поклонения толп и толп. [...]

Странно, что никто в свое время, после смерти Ленина, не обратил серьезного внимания на магический, вернее, демонический характер этого, никогда и нигде не применявшегося способа создания квазимощей. [...] Инициатором создания Мавзолея был второй вождь. Не знаю, руководила ли им тогда бессознательная интуиция или он уже тогда понимал, что в ту минуту, когда из тела Ленина был вынут мозг, этим самым актом была порвана связь внутри эфирного тела усопшего: это тело было лишено своего жизненного тела и распалось, а эфирный мозг усопшего — так называемый рахт — был подхвачен по воле Урпарпа великим игвой Друккарга и его помощниками. Так, в Друккарге, рахт был помещен и бережно предохраняем от разложения в конусе главного капища, где игвы поддерживали в нем потенциальную жизнь. Если бы, пройдя свой искупительный искус в нижних слоях, первый вождь достиг бы когда-нибудь Друккарга, он принял бы свой рахт в себя, как центр своего нового эфиротела. Среди античеловечества это прогремело бы как величайшее чудо, герой и чудотворец воцарился бы в Друккарге, и одно это значило бы для объединения всех шрастров в покорный Гагтунгру монолит больше, чем все воинственные предприятия Жругров.

Но после мучений на Дне и в других слоях, достигнув через много лет Друккарга, первый вождь отказался принять свой рахт. Умудренный страшным опытом преисподних, он понял, чем это грозит для него и для всего человечества. Тогда разъярившийся Жругр втянул его и сбросил на Дно опять. Но он уже был бессилен противостоять силам Синклита в дальнейшем влиянии на посмертье первого вождя, ибо шельт усопшего стал им открыт и доступен после совершенного им героического выбора. Сброшенный на Дно был почти сразу поднят стремительно вверх, в Олирну, чтобы после ряда лет в мирах Просветления включиться в творение блаженной Аримойи — грядущего всечеловеческого затомиса.

Первый вождь отказался принять свой рахт; второй же теперь возлагал свои надежды именно на это. И он сам, и Урпарп, и демоны из Гашшарвы всеми силами тормозили его кармический спуск, дабы в серых туннелях Шим-бига, смежных с Друккаргом, дать возможность выкормышу Гагтунгра пробиться в российский шрастр и завладеть своим рахтом. Несколько месяцев длился этот тормозящийся спуск. Полгода боролись силы тьмы против действия кармического груза, увлекавшего жуткого покойника вниз и вниз. Они вливали в него такую мощь, что голос его гремел по всем чистилищам, достигал шрастров, докатывался до самого Энрофа и там повергал в содрогание и трепет тех, кто расслышал его. Самое опасное произошло в Шим-биге в октябре 1953 года. Падавший вырвался из рук блюстителей кармы. Он был уже почти не похож на свой человеческий облик, но невообразимо страшен и силен. Его тело состояло из бурых клубов, а огромные глазницы, казавшиеся слепыми, были почти всезрящими. Несомый на крыльях ангелов мрака, он взмыл к воротам Друккарга. Жругр спешил к нему на помощь, игвы и раругги ликовали в экстатическом восторге.

Там, у стен российского шрастра, разыгралась одна из величайших битв. Сил Синклита России и ее демиурга оказалось недостаточно. На помощь устремились ангелы, даймоны и многие просветленные из других метакультур. Некоторое время врывавшегося удерживал

у самого входа в Друккарг великий человекодух того, кто был на земле Авраамом Линкольном. Наконец, послышался топот белого всадника, устремлявшегося с высот Синклита Мира сюда, в шрастр. Узурпатор был окутан волевым оружием Александра Благословенного и передан блюстителям кармы. Вопль, сотрясавший столько дней чуть не половину Шаданакара, стал глохнуть и глохнуть, пока не умолк совсем. Это спускаемый вниз внедрился в сверхтяжелые магмы и стал погружаться дальше и дальше, на одномерное Дно.

5 июня 1958 года

Краткий словарь имен, терминов и названий, часто упоминаемых в тексте

Антикосмос — условное обозначение для совокупности всех миров, создаваемых демоническими началами в предполагаемое замещение божественному космосу. К антикосмосу нашей брамфатуры ныне принадлежат слои: Шог, Дигм, Гашшарва, Суфэтх и Дно.

Астрал — здесь — второе из материальных облачений монады. Шельт творится самою монадою; в творении же астрала принимает участие великая стихиаль Мать-Земля. Она принимает участие в творении индивидуальных астралов всех существ Шаданакара — людей, ангелов, даймонов, животных, стихиалей, демонов и даже Великих Иерархий, когда последние спускаются в слои, где это тело необходимо. Астрал — высший инструмент шельта. В нем сосредоточены способности духовного зрения, слуха, обоняния, глубинной памяти, способности полета, способности общения с существами иных слоев, способность созерцания космических панорам и перспектив.

Брамфатура — почти каждое небесное тело обладает рядом разноматериальных слоев, образующих взаимосвязанную и взаимообусловленную систему. Брамфатурами называются такие системы, объединенные общностью процессов, протекающих в их слоях. В большинстве брамфатур нашей Галактики основной процесс, объединяющий слои каждой из них, есть процесс борьбы Провиденциальных и демонических сил. Имеются, однако, и такие брамфатуры, которые полностью подпали демонической власти, и такие, которые уже полностью от нее освободились.

Гагтунгр — имя планетарного демона нашей брамфатуры. Он обладает тремя лицами, как и некоторые другие из крупнейших иерархий. Первая ипостась Гагтунгра — великий мучитель, Гистург. Вторая — великая блудница, Фокерма. Третья — Урпарп, великий осуществитель демонического плана, называемый иногда Принципом формы.

Гаввах — тонко-материальное излучение человеческого страдания, выделяемое нашим существом как при жизни, так и в нисходящем посмертии. Гаввах восполняет убыль жизненных сил для многих категорий демонических существ и самого Гагтунгра.

Гашшарва — один из основных слоев демонического антикосмоса в Шаданакаре, мир двух пространственных измерений, гнездилище разнообразных и могущественных демонических сил.

Даймоны — высшее человечество Шаданакара, обитатели сакуалы миров с четырьмя пространственными координатами и различным числом временных координат. Даймоны проходят путь становления, схожий с нашим, но начали его раньше и совершают успешнее. С нашим человечеством они связаны многообразными нитями, некоторые из коих уясняются в ходе общего изложения.

Дигм — обиталище Гагтунгра, один из миров пяти пространственных и множества временных измерений.

Друккарг — шрастр российской метакультуры.

Затомисы — высшие слои всех метакультур человечества, их небесные страны, опора народоводительствующих сил, обители Синклитов. Вместе с созидающейся ныне Аримойей — затомисом Розы Мира — их общее число достигает 34-х.

Звента—Свентана — великая богорожденная монада, выразительница Вечной Женственности, Невеста Планетарного Логоса, сошедшая с духовно-космических высот в верхние слои Шаданакара около полутора столетий назад и долженствующая принять просветленное (отнюдь не физическое) воплощение в одном из затомисов человечества. Это метаисторическое событие отразится в земном Энрофе, как появление Розы Мира.

Игвы — главная из рас античеловечества, высокоинтеллектуальные демонические существа, обитатели «изнанки мира» — шрастров.

Ирольн — один из миров пяти пространственных координат, обиталище монад человечества.

Метаистория — 1) Ныне находящаяся вне поля зрения науки и вне ее методологии совокупность процессов, протекающих в тех слоях ино-материального бытия, которые, пребывая в других видах пространства и в других потоках времени, просвечивают иногда сквозь процесс, воспринимаемый нами как история. 2) Религиозное учение об этих процессах.

Метакультуры — внутренние сакуалы Шаданакара, представляющие собой как бы сегментарные членения некоторых его нижних слоев. Метакультуры состоят из разного числа слоев; однако каждая из них обладает непременно тремя: физическим — местом обитания в Энрофе соответствующего сверхнарода, творящего свою культуру; затомисом — небесною страной просветленных душ этого народа; и — шрастром, демоническим исподним миром, противопоставляемым затомису. Кроме того, все метакультуры включают то или иное число слоев Просветления и слоев Возмездия. Характер этих миров в каждой из метакультур варьируется в зависимости от хода метаисторических процессов.

Мировая Сальватэрра — условное обозначение вершины и сердца Шаданакара, наивысшей из его сакуал, состоящей из трех миров: обители Планетарного Логоса, обители Богоматери и обители Звенты-Свентаны.

Монада — здесь — первичная, неделимая, бессмертная духовная единица, богорожденная или богосотворенная. Мироздание являет собою неисчислимое множество монад и многообразные виды материальностей, создаваемых ими.

Небесная Россия (Святая Русь) — затомис Российской метакультуры, обиталище ее Синклита.

Олирна — первый из миров восходящего ряда, страна усопших, общая для всего человечества, хотя в каждой из метакультур имеющая свой особый характер.

Планетарный Логос — великая Богорожденная монада, выразительница Бога-Сына, божественный разум нашей брамфатуры, древнейшая, самая первая из всех ее монад, выразившая Себя в человечестве Иисусом Христом и возглавляющая подготовку нашего мира к смене эонов. Планетарный Логос — Вождь всех сил Света в Шаданакаре.

Раругги — вторая из рас античеловечества, представляющая собою существа, до стадии которых развились великие хищники древних геологических эр, пройдя через бесчисленные инкарнации в слоях демонической материальности.

Роза Мира — грядущая всехристианская Церковь последних веков, объединяющая в себе церкви прошлого и связующая себя на основе свободной унии со всеми религиями светлой направленности. В этом смысле Роза Мира интеррелигиозна или панрелигиозна. Основная задача ее — спасение возможно большего числа человеческих душ и отстранение от них опасности духовного порабощения грядущим противобогом. Возникновение Розы Мира в человечестве будет отражением эфирного рождения Звенты-Свентаны в одном из затомисов.

Синклиты — обитающие в затомисах метакультур сонмы просветленных человеческих душ.

Стихиали — категория богосотворенных монад, проходящих свой путь становления в Шаданакаре преимущественно сквозь царства Природы, но в большинстве не имеющих физического воплощения. Так как аспектом своеобразного природного царства обладает и человечество, то имеются разнообразные виды стихиалей, связанных не со стихиями Природы в широком смысле этого слова, а с природным, стихийным аспектом человечества.

Уицраоры — могущественные, разумные и крайне хищные существа, обитающие в слоях, смежных со шрастрами. С точки зрения человека, это — демоны великодержавной государственности. Их очень немного. В метаистории уицраоры играют огромную, противоречивую, двойственную роль.

Шаданакар — имя собственное брамфатуры нашей планеты. Состоит из огромного числа (свыше 240) разноматериальных слоев, инопространственных и иновременных.

Шельт — первое из материальных облачений монады. Шельт творится самою монадой из материальности пятимерно-пространственных миров. Вместилище монады вместе с ее божественными свойствами и ее ближайшее орудие. Не сама монада, остающаяся в Ирольне, но именно шельт является тем «я», которое совершает свое путешествие по низшим слоям ради их просветления.

Шрастры — инопространственные материальные слои, связанные с некоторыми зонами в физическом теле планеты Земли, а именно — с «компенсационными выступами» материков, опрокинутых остриями к земному центру. Обиталища античеловечества, состоящего из двух совместно живущих рас — игв и раруггов. В шрастрах имеются своеобразные огромные города и очень высокая демоническая техника.

Энроф — имя нашего физического слоя, понятие, равнозначное современному понятию астрономической вселенной. Характеризуется наличием в нем пространства 3-х измерений и времени 1-го измерения.

Эоны — здесь — мировые периоды, характеризующиеся различным состоянием материальности в Энрофе, какой-либо брамфатуры. Различие этих состояний определяется тою или иной степенью проявления духовных потенций в материальности Энрофа. При этом учитываются не единичные случаи уклонения от норм, а всеобщее, доминирующее состояние. Так, при вступлении Энрофа Шаданакара во второй эон, совершится трансформа органической материи, а при вступлении в третий — трансформа также и материи неорганической. Этим самым Шаданакар выйдет из пределов мирового Энрофа.

Яросвет — богорожденная монада, один из великих демиургов человечества, народоводитель Российской метакультуры. Имя условное.

Ион Пачепа

Красные горизонты

Фрагменты книги

Автор книги «Красные горизонты», выдержки из которой мы предлагаем вашему вниманию, генерал румынской армии Ион Пачепа в течение двадцати лет являлся руководителем румынской секретной службы ДИЭ (Departamentul de Informatii Externe). Он тесно сотрудничал с Николае Чаушеску, установившим в стране железную диктатуру, принесшую румынскому народу настоящую трагедию.

В 1978 году Пачепа эмигрировал и обосновался в Соединенных Штатах. Американцы предоставили генералу политическое убежище только после дознания, продолжавшегося... четыре года. Не стоит сомневаться, что Пачепе было о чем пооткровенничать. Его переход на Запад имел самые серьезные последствия. В первую очередь демонтаж румынских секретных служб, но и значительные изменения в различных эшелонах власти.

Книга генерала Пачепы «Красные горизонты» вышла в 1987 году в США и в 1988 году во Франции, стала бестселлером. Отдавая себе отчет в истинных достоинствах этой книги и ее автора, редакция тем не менее полагает, что книга содержит немало интересных фактов, которые создают представление о подлинном облике вершителей судеб румынского народа.

От автора

В те времена, когда я еще числился среди ближайших сотрудников Николае Чаушеску, он частенько с удовольствием просматривал фильм, запечатлевший демонстрацию в Вашингтоне в поддержку румынского строя. Начинался фильм с богослужения, организованного румынским духовенством в изгнании у подножия памятника Вашингтону. Многие из сотен участников одеты в национальные костюмы, на рукавах повязки цветов государственного флага, а в руках транспаранты с лозунгами одобрения внешней и внутренней политики Бухареста, независимости Румынии, со здравицами и хвалой мудрости президента. После мессы толпа направляется к ступеням Капитолия, проходит перед Белым домом под звуки рвущихся из мегафонов требований о возобновлении режима наибольшего благоприятствования в торговле.

Демонстрация была полностью организована румынской секретной службой при содействии нескольких агентов, пустивших в США глубокие корни. Транспаранты и кассеты с лозунгами были заготовлены в румынском посольстве. Фильм снимали два сотрудника, специально направленных из Бухареста, а комментарий написала супруга советника посольства в американской столице, также состоявшего в секретной службе.

Сама по себе демонстрация была не более чем скромным эпизодом среди бесчисленных операций секретной службы, ставивших целью заручиться политической и экономической помощью Запада, без которой ультраортодоксальному марксистскому режиму было бы весьма нелегко выжить. Для Чаушеску же она представляла собой новую победу над Вашингтоном: несколько недель спустя, несмотря на вопиющие нарушения прав человека по всей стране, Конгресс США возобновил режим наибольшего благоприятствования Румынии.

С тех пор как я получил убежище в Соединенных Штатах, мне не раз приходилось разоблачать подобные манипуляции с надеждой предостеречь Запад от происков восточных

стран, не гнушающихся ни лестью, ни подрывными действиями. В период моего разрыва с Бухарестом такие операции стали главной задачей румынской секретной службы. Число влиятельных агентов за рубежом значительно превышало количество «шпионов» в классическом смысле этого слова, на которых возлагалась обязанность добывать военные и технические секреты. Эти агенты получали на Западе политическую поддержку, технологическую и финансовую помощь, имевшую неоценимое, едва ли не жизненно важное значение для закостеневшего политического режима и застойной экономики Румынии.

Со временем я понял, что цель и природа коммунистических операций по распространению влияния оставались зачастую непонятными для широкого большинства на Западе. Я также пришел к выводу, что деятельность лиц, оказавших таким образом помощь советскому блоку, не знаю уж, к счастью или несчастью, не преследовалась законами против шпионажа.

Мне понадобились долгие годы, чтобы научиться смотреть на моего бывшего хозяина и его режим глазами американца. Еще больше времени ушло на то, чтобы понять, что отдельная акция по распространению прокоммунистического влияния обычно не вызывает беспокойства у западного гражданина, если он не постиг сути всеобъемлющего заговора, частью которого она является. Именно эту политику я и хотел описать в настоящей книге. Для этого я решил восстановить с максимальной точностью дневник последних недель, прожитых в 1978 году рядом с Чаушеску, когда мне приходилось почти постоянно работать с ним. Эта книга рассказывает о моей повседневной жизни в ближайшем окружении коммунистического руководителя, сумевшего за двадцать лет самодержавного правления навязать своей стране самый ортодоксальный в Восточной Европе марксистский режим, получая вместе с тем на Западе, благодаря операциям по дезинформации, проводившимся с ужасающей ловкостью, политическую и валютную поддержку, столь необходимые для того, чтобы продлить жизнь умирающей системы и утвердить первую в истории истинно коммунистическую династию.

Бокасса женится на румынском агенте

Я уже собирался уходить, когда Чаушеску напомнил мне:

— Во второй половине дня мы намереваемся посетить фабрику звезд.

Чаушеску и Елена использовали слово «звезды» в качестве эвфемизма, когда речь заходила о бриллиантах. Страсть к ним зашла так далеко, что они вдвоем разработали операцию против диктатора Центральноафриканской республики Жана-Беделя Бокассы с единственной целью — получить алмазные прииски в румынскую концессию. В 1975 году император получил приглашение совершить официальный визит в Бухарест.

Во время пребывания в Румынии в его объятьях оказалась молодая удивительной красоты румынка по имени Габриэла, предназначенная для этой миссии в результате тщательного отбора. Несколько недель спустя по просьбе Бокассы Габриэла была отправлена в Банги на личном самолете Товарища в сопровождении ближайшего советника Чаушеску Василе Пунгана.

Агент ДИЭ Габриэла Бокасса, отныне супруга главы африканского государства, утвердила Чаушеску в мысли, что ловкий, умело управляемый резидент может внедриться в самые высокие сферы инородного общества. Благодаря тонко продуманной интриге, Румыния получила в концессию алмазные копи Бокассы, который довольствовался десятью процентами прибылей, поступавшими на банковский счет в Швейцарию.

В течение двух лет Габриэла безупречно играла свою роль, но затем, не выдержав ужаса бесчинств Бокассы, бежала в Париж с чемоданом, набитым драгоценностями, которые обеспечили ей безбедную, тихую, скрытую от любопытных глаз жизнь во Франции. Когда же стали просачиваться сведения о побеге, Чаушеску, опасавшийся, что французские журналисты возьмутся за поиски, распространил через ДИЭ слух о том, что сам император выслал жену в Бухарест. Операция по дезинформации увенчалась полным успехом, поскольку французская газета «Ле канар аншене», а также вышедшая в 1977 году книга «Бокасса I» подтвердили возвращение Габриэлы по ту сторону железного занавеса, окончательно сокрыв ее от чрезмерного любопытства, а самое главное, сохранив тайну ее принадлежности к ДИЭ.

Звезды для товарищей

В 1975 году Чаушеску потребовал добыть технологию и необходимое оборудование для производства синтетических алмазов. ДИЭ выполнила свою обычную работу за рубежом,

и через два года я представил Товарищу первые алмазы, полученные на экспериментальном предприятии. К моему большому удивлению, Чаушеску приказал мне построить настоящую фабрику «по секретному производству алмазов в Румынии». «Я знаю, что это не совсем ваша работа,— сказал он мне,— но боюсь, что вы единственный, кто может выполнить задачу и сохранить тайну».

Я сделал все возможное, чтобы соблюсти вторую часть договора. Вместо того чтобы строить новое с иголочки здание в советском стиле, что неизбежно привлекло бы внимание, я нашел старый заброшенный гараж и оборудовал его компьютерной техникой, значительно сократив необходимость в рабочих руках. Первые испытания были осуществлены осенью 1977 года, а в начале 1978 года уже приступили к широкомасштабному промышленному производству.

Когда Елена увидела первые бриллианты, изготовленные на фабрике, ее лицо вытянулось, и она тотчас же распорядилась, чтобы «вот такая» банка, наполненная синтетическими камнями, была готова к празднованию шестидесятилетия Товарища 26 января 1978 года. По инициативе Елены все государственные учреждения от кабинета премьер-министра до скромного колхоза должны были, если не сказать вынуждены, преподнести подарки Верховному вождю. ДИЭ было поручено использовать все доступные средства, чтобы и иностранные фирмы сделали ценные подношения. С целью вдохновить патриотический и международный порыв спешно был открыт музей подарков, полученных семьей Чаушеску, но самые ценные предметы выставлены не были, на их месте красовались копии и фотографии.

Кампания дала просто невероятные результаты. Стоимость и количество подарков, врученных Чаушеску, превзошли человеческое воображение. Министерство горной промышленности преподнесло Товарищу золотой слиток в 24 карата с надписью «Чаушеску и народ»; Министерство сельского хозяйства — золотые початки кукурузы; Министерство внутренних дел — телевизор и высококачественную стереосистему с дистанционным управлением из платины; ДИЭ — специальное охотничье ружье, изготовленное по заказу знаменитой британской фирмой «Холланд энд Холланд», а также бриллиантовую чашу весом не менее двадцати фунтов. В течение нескольких дней она была выставлена на обозрение на письменном столе Чаушеску. Именно в день рождения у Чаушеску возникло желание посетить фабрику звезд.

Чуть позже двух часов дня Чаушеску, посвежевший после короткой сиесты, которой предавался ежедневно, сел в мой автомобиль, и мы выехали в сопровождении одной-единственной машины обеспечения безопасности. В то время сам факт существования фабрики представлял собой одну из самых сокровенных тайн, сохранение которой являлось первостепенной задачей. Всю вторую половину дня Чаушеску разглядывал механизмы, обеспечивающие высокие температуры и сверхвысокое давление, необходимые для преобразования графита и кобальта в кристаллы алмаза. Все явно произвело на него неизгладимое впечатление, но я никогда не забуду написанного на его лице изумления, когда я открыл сейф, чтобы продемонстрировать первую сотню килограммов произведенного продукта.

Он не произнес ни слова, пока мы не оказались одни в кабинете.

— Вы хорошо потрудились,— сказал он мне.— И теперь мы развернем производство алмазов в самых широких масштабах. ДИЭ будет тайно продавать звезды на западном рынке, точно так же, как мы поступаем с наркотиками, идущими из Азии в Европу, которые мы изымаем на границе.

Секретные фонды Чаушеску

Чаушеску никогда в жизни не получал заработной платы. До второй мировой войны он был учеником сапожника, который давал ему кров и пищу, а также краткие уроки марксизма. Войну он провел частично в тюрьме, частично в подполье, с наступлением мира стал освобожденным партийным работником. Придя на пост Верховного вождя, он считал делом чести постоянно напоминать, что не получил никакой компенсации за услуги, оказанные стране. «Вся моя жизнь была посвящена победе мирового пролетариата»,— с удовольствием повторял он, намекая на исключительность своей судьбы.

Он гордился и тем, что никогда ничего не купил в магазине. Только в 1970 году по настоянию Елены он впервые попал в супермаркет. Произошло это в ходе официального визита в Нью-Йорке, дирекция фирмы «Мейсиз» пригласила чету Чаушеску посетить свой магазин на Геральд-сквер. Посещение произвело на Чаушеску сильное впечатление.

— Сколько времени им понадобилось, чтобы все это устроить? — спросил он, едва мы вернулись в румынскую миссию в ООН.

— «Мейсиз» — самый большой магазин в мире,— пробормотал посол, смущенный вопросом.

— Я понимаю, но как им удалось так быстро доставить все эти товары?

Только тут посол понял серьезность недоразумения: Чаушеску полагал, что товары были спешно привезены в магазин, чтобы представить ему ложный образ капитализма. Тщетно дипломат пытался объяснить, что такое «Мейсиз».

— Вы выписываете «Скынтейя»? — оборвала его Елена, и в тоне ее чувствовалось подозрение.

— Разумеется, Товарищ. Ее все читают.

— Если бы вы читали эту газету, то знали бы, что американцам нечего продавать в своих магазинах, а если кому-то и удается что-то приобрести, то только покрыв себя долгами! Все, что они нам показывают, не более чем хорошо поставленный спектакль, дымовая завеса, чтобы скрыть нищету, не позволить нам увидеть людей, вынужденных ночевать на улице! Читайте «Скынтейя», деревенщина!

— Но я регулярно чи...

— И заткнитесь, когда вы говорите со мной!

— Пусть скажет, Елена. Он ведь здесь живет.

— Не слушай этот вздор, Ник. Он заслуживает, чтобы его выслали в Бухарест для прохождения курсов политического воспитания!

На следующий день Чаушеску конфиденциально попросил меня сходить в «Мейсиз» и рассказать ему потом всю правду. Годом позже по распоряжению Чаушеску в Бухаресте был открыт первый — и единственный — супермаркет. В день открытия магазин был битком набит товарами, доставленными со всех концов Румынии. Менее чем через неделю прилавки и полки были пусты. Время от времени магазин посещали иностранные высокопоставленные гости и лично Товарищ. В этих случаях он снабжался по специальным каналам и закрывался для обычных покупателей. Я же убежден, что Чаушеску так никогда и не поверил, что «Мейсиз» не был специально «подготовлен» по случаю его посещения.

С 1971 года Чаушеску стал серьезно интересоваться своим частным состоянием в качестве «обеспечения на черный день». Именно тогда старый друг Хуан Перон, живший в изгнании в Испании, приехал в Бухарест с просьбой об оказании финансовой помощи. Перон отчаянно нуждался в капиталах, чтобы активизировать деятельность аргентинских профсоюзов, выступавших за его возвращение к власти; чтобы оплатить свою роскошную резиденцию в богатых пригородах Мадрида и чрезмерные расходы супруги. Моими стараниями между Мадридом и Бухарестом возник частный канал дипломатической почты, по которому старый друг Чаушеску получал необходимые фонды. В благодарность за услугу через две недели после вторичного вступления на пост президента Перон пригласил Чаушеску и Елену с официальным визитом в Буэнос-Айрес. Я находился вместе с ними в президентском дворце, когда он доверительно сообщил Чаушеску:

— Когда я обосновался здесь впервые, я думал, что это навсегда. Сегодня я понял, что все не вечно, кроме денег.

В начале 1973 года Чаушеску в полной тайне открыл личный счет под кодовым обозначением ТА. Он переводил на него все наличные деньги, добытые ДИЭ в ходе так называемых «валютных» операций. Счет 1973 года именовался ТА—73. Соответственно в 1978 году — ТА—78. Деньги, которые ДИЭ получала на Западе в виде чеков или в форме банковских переводов, что легко поддавалось контролю, поступали в Румынский банк внешней торговли и немедленно переводились в государственный бюджет. Но вся твердая валюта, добытая ДИЭ, вносилась на счет ТА Чаушеску. Различные валюты переводились в доллары, обычно в банки Цюриха. Средства, поступавшие из Бонна и Тель-Авива, предварительно отмывались на случай регистрации номеров банкнотов и хранились в подземной бронированной комнате, составляя таким образом некий оборотный фонд Чаушеску. Иногда он покупал из этого фонда автомобиль западной марки для кого-либо из своих детей, заказывал бронированный «Мерседес» для себя лично или оплачивал коллекцию бриллиантов и другие драгоценности, которые Елена привозила из-за границы, таким образом покрывались расходы, не подлежащие преданию гласности. За пять лет он израсходовал всего четыре миллиона долларов — сумма относительно скромная по сравнению с общими накоплениями, исчислявшимися к 1978 году приблизительно в четыреста миллионов долларов.

«Это на черный день»,— любил он бормотать себе под нос. В 1977 году Чаушеску отдал приказ об открытии нескольких секретных счетов и сейфов в Швейцарии. Он был единственным, кто мог пользоваться этими источниками, но, насколько я знаю, во всяком случае в то время, ни разу не снял и доллара с этих вкладов. Все это он берег «на черный день».

События, последовавшие за падением президента Филиппин Фердинанда Маркоса, напоминали мне о постоянно растущей страсти Чаушеску к роскоши на западный манер, которая завладела им в середине семидесятых годов. Когда Маркос со свитой поспешно оставил Манилу в феврале 1986 года и сделал первую остановку на острове Гуам, он вел себя как обыкновенный человек. Но когда он и его приближенные взлетели с американской базы Андерсен, прихватив товаров на двенадцать миллионов долларов, за которые им ничего не пришлось платить, они уже не вели себя как простые смертные. Тому, кто в течение многих лет пользовался неограниченной диктаторской властью, практически невозможно стать нормальным человеком. Подобно Маркосу, Чаушеску и его семья в течение двух десятилетий ни гроша не заплатили из собственного кармана.

Возможно, никогда не удастся узнать, какое состояние вывез Маркос с Филиппин, но, вероятно, речь идет о суммах того же порядка, что и накопленный к сегодняшнему дню капитал Чаушеску. Единственное различие заключается в том, что Маркос в бытность президентом получал годовую зарплату в размере 5 700 долларов, а Чаушеску не знал, что это такое.

Лучезарное будущее

Тяжело дыша, Чаушеску окинул взглядом аудиторию и спросил:

— Сколько человек мы сможем контролировать одновременно к концу следующей пятилетки?

— Товарищ Верховный главнокомандующий и уважаемая товарищ Елена, мы считаем, что если сегодня будут одобрены наши предложения, то к 1 января 1984 года мы будем в состоянии управлять одновременно десятью миллионами микрофонов. Если демографические показатели роста населения не изменятся в ближайшее пятилетие, мы полагаем, что сможем периодически контролировать каждую румынскую семью, во всяком случае, не реже раза в год, обеспечив при этом постоянное наблюдение за подозрительными элементами.

— Сколько у вас детей, товарищ? — прервала его Елена.

— Один ребенок, товарищ Елена. Один солдат партии.

— Вот почему наше население не увеличивается! У вас должно бы быть минимум четыре солдата партии, дорогой товарищ. Накиньте 10—15 процентов к вашим расчетам демографического роста, генерал. В 1984 году в Румынии должно быть не менее тридцати миллионов жителей. Я об этом позабочусь. А вы займитесь микрофонами.

Чаушеску набрал воздуха, не разжимая зубов, и снова взял слово.

— Товарищи! Мы строим светлое будущее для румынского народа. Создаем новую и свободную жизнь, которую наши соотечественники заслужили своей двухтысячелетней борьбой и унижениями. (*Елена зааплодировала, ее примеру немедленно последовали все присутствующие.*) В последнее десятилетие каждый год являлся вехой в нашей коммунистической истории. Пусть 1984 год станет для нас историческим поворотом! Мы должны быть единственным образцом в рамках Варшавского договора. Мы должны быть первыми в мире. Очень скоро мы станем единственной страной на планете, способной узнать, что думает каждый из ее граждан. Всего через пять лет нам предстоит ввести новую научную форму правления. (*Он сделал паузу и обвел взглядом аудиторию.*) Почему американский империализм настолько непопулярен? Потому что там руководители не знают, что думает народ, потому что они не прибегают к научным методам. То, что вы здесь создаете, товарищи,— это истинная наука управления. Постоянный опрос общественного мнения. Коммунистическая система, которую мы вместе развиваем,— самая научная система, которая когда бы то ни было, я повторяю, товарищи, когда бы то ни было была поставлена на службу человечеству!

Диаконеску положил начало второй волне аплодисментов. Чаушеску поднял руку, требуя тишины.

— Действительно очень жаль, товарищи, что мы не можем объяснить нашим трудящимся, как Коммунистическая партия печется о них. Разве шахтеры не стали бы добывать больше угля, если бы были уверены, что Партия знает, чем каждую минуту занимаются их жены?

Они стали бы лучше работать, товарищи, но мы не можем открыть им нашу систему. Западная пресса обвинит нас в том, что мы являемся полицейским государством. Таково уж вероломство империалистической пропаганды, товарищи. Мы не являемся и никогда не станем полицейским государством. Мы — диктатура пролетариата, защищающая свою идеологическую чистоту. Коммунизм — единственная настоящая демократия, История будет свидетельствовать об этом перед грядущими поколениями! *(Гром аплодисментов.)* Но в один прекрасный день мы сможем говорить о работе, которую ведем сегодня. В тот день, когда наша всемирная и пролетарская революция восторжествует над гидрой капитализма, когда наше красное знамя взовьется надо всей планетой!

Товарищи забавляются

Мой шофер притормозил у зоологического сада — любимого места прогулок населения Бухареста, у которого не так много других развлечений. Народу было видимо-невидимо, прибывающие автобусы походили на виноградные гроздья, так плотно они со всех сторон были облеплены пассажирами. Толпа взмокших от жары людей собралась вокруг лотка, с которого торговали мититеями — знаменитыми румынскими жареными сосисками — и пивом.

Через несколько минут мы уже выехали за город. Справа простирались бескрайние поля, где «патриотически» настроенные крестьяне работали при электрическом освещении. Слева выстроились маленькие домики, все более убогие по мере удаления от Бухареста. Как и повсюду, в Румынии, дорога была погружена в кромешную тьму,— так осуществлялась экономия электроэнергии.

Проехав несколько километров, машина остановилась у массивных железных ворот, охранявшихся вооруженными часовыми. Среди парка площадью пять гектаров, между колхозными полями и лесом расположен клуб сотрудников министерства внутренних дел, окруженный высоким деревянным забором. Никто не может увидеть, что происходит за оградой. На первый взгляд парк представляет собой точную копию Версаля с лабиринтами аллей, обрамленных статуями и железными скамьями, с ухоженными кустами и клумбами. Картину дополняют искусственные пруды, фонтаны и изящные бельведеры. За оградой и деревьями прячется несколько строений. Здесь имеется кинозал, предназначенный для показа зарубежных фильмов. По залу снуют официанты и предлагают пирожки, мороженое и напитки. Чуть дальше находится боулинг и живописное кафе в оранжерее с пальмами и тропическими растениями. Есть еще и тир с баром, стены которого обиты голубым бархатом (цвет министерства внутренних дел). Мужчины отдыхают в глубоких бархатных креслах после упражнений в стрельбе. Добавим банкетный зал для многолюдных приемов, теннисные корты и волейбольные площадки, манеж для занятий конным спортом.

По парку разбросана дюжина вилл, где сотрудники могут провести со своей семьей ночь, неделю или целый месяц. Однако наиболее популярным местом в клубе является ресторан с небольшими кабинетами, где ужинают при свечах и пользуются услугами официантов в белых перчатках и с гвоздикой в петлице. Камерный оркестр и ансамбль фольклорной музыки создают ненавязчивый звуковой фон, а гости заказывают изысканные блюда, икру, гусиную печенку и трюфеля — продукты, которые невозможно найти ни в одном магазине Румынии.

Доступ в клуб открыт только его членам и их близким родственникам. Обычно на уик-энд собирается не так уж много людей, зато 1 Мая, в национальный праздник или в Новый год клуб буквально битком набит. Одним из его завсегдаев был Нику Чаушеску[1]. Его привлекала не столько атмосфера роскоши, сколько тир и неисчерпаемые запасы виски «Джонни Уокер Блэк Лэйбл».

— Продырявить мишень или выпить хорошего виски — это гораздо более сильный допинг, чем бабы,— любил он приговаривать, стреляя одной рукой из автоматического ружья и потрясая бутылкой виски, зажатой в другой.

К концу каждой вечеринки он был мертвецки пьян.

В тот вечер ужин проходил в отдельном здании с большим банкетным залом и кабинетами за раздвижными дверями. Слева от входа находилось просторное фойе, затем танцевальный зал с эстрадой для оркестра и танцевальной площадкой с мраморным полом. Справа —

[1] Сын Николае Чаушеску.

уютная гостиная с низкими столиками и традиционными креслами из голубого бархата, где можно выпить чашку кофе, крепкие напитки и вдоволь поболтать. Ужин начался в семь часов вечера, а сейчас было почти одиннадцать, но, судя по длинной цепочке черных «Мерседесов» с задремавшими водителями, гости еще не собирались разъезжаться.

Официанты сновали по фойе. В соседней комнате несколько коллег вели оживленную беседу за бокалом вина. Председатель комиссии Центрального комитета по вопросам вооруженных сил и безопасности генерал Константин Олтяну играл одной рукой на пианино, а вторую запустил под юбку симпатичной официантки, сидящей у него на коленях. Олтяну родом из того же города, что и Елена, именно ей он обязан своим выдвижением. Его прозвали «генерал Коньяк», поскольку все вечера он завершал в состоянии глубокого опьянения. На танцевальной площадке с трудом двигал ногами генерал Василе Миля, опиравшийся на молодую музыкантшу. По привычке он прилично набрался. Командующий военизированной организацией Патриотическая гвардия Миля редко бывал трезв. Когда несколько недель назад я зашел к нему в кабинет в девять часов утра, он у меня на глазах наполнил первую рюмку коньяка. Но зато он был лучшим информатором Елены в министерстве обороны, и она всячески поддерживала его положение в этом учреждении.

Банкетный зал утопал в густом облаке дыма. Министерство внутренних дел и министерство обороны были единственными правительственными учреждениями в Румынии, имевшими право расходовать западную валюту, но только на финансирование шпионской деятельности. Однако существовало молчаливое соглашение о том, что доллары можно использовать для покупки подарков членам семьи Чаушеску, а также сигарет и американского виски для сотрудников министерств. На подобных приемах американские сигареты распределялись особенно щедро, и каждый заказывал больше, чем ему полагалось, независимо от того, курил он сам или нет. В Румынии американские сигареты имеют такую же гипнотическую власть, как «косяки» или опиумные курильни на Западе.

Сквозь дымовую завесу я разглядел подававшую мне знаки жену министра обороны.

— Присаживайтесь, господин Шпион, я вам заняла местечко.

Очаровательная и насмешливая жена Комана называла меня так с того дня, когда муж объяснил ей, что звание генерала соответствует моим секретным функциям в ДИЭ и не должно упоминаться на людях.

Я тотчас обратил внимание на бурное оживление слева от меня. Генерал Плесита с группой ответственных работников Министерства обороны и Министерства внутренних дел играл в свою любимую светскую игру. Эта глупая игра, которой Плесита научился у венгерского министра внутренних дел, заключалась в том, что ее участники пили, произнося при этом нелепые фразы. Каждый выпивал бокал вина со словами: «Я трактирщик и опустошу бокал в три глотка». На втором бокале следовало говорить: «Я тра-трактирщик и опустошу бо-бокал в три-три глотка». Если участник забывал слово или не произносил определенный слог дважды, он обязан был выпить бокал залпом и немедленно начать все сначала. В третий раз слоги повторяются трижды. Если играющий преодолевал эту стадию, то фразу надо произносить наоборот: «Глотка три-три-три в бо-бо-бокал опустошу и тра-тра-трактирщик я». Это было одно из любимых развлечений членов клуба, но совсем недавно правила были изменены. Вино заменили виски, и все участники приходили к финишу абсолютно пьяными. Плесита выбрал себе жертву в лице Тудора Постелнику, впервые оказавшегося в клубе.

Я сидел рядом с заместителем премьер-министра Георге Опря, который был одним из самых приближенных к Чаушеску людей.

— Какой удачный вечер! — воскликнул Опря.

Он пододвинул свое кресло к моему и заговорил заговорщицким тоном. Во второй половине дня у него был конфиденциальный разговор с Чаушеску и Еленой по поводу кадровых изменений, пока находившихся в секрете. Министр обороны Ион Коман предполагался на пост секретаря Центрального комитета по вооруженным силам, а Константин Олтяну на его место в Министерство обороны. Василе Миля должен был быть назначен начальником Генерального штаба. Я же должен был занять пост секретаря президентского дворца. Новый пост учреждался по образцу поста государственного секретаря США, но с более широкими полномочиями. ДИЭ и директорат Секуритате, ответственный за безопасность президента, выводились из-под контроля министра внутренних дел и переходили в ведомство секретаря президентского дворца. Таким образом подразумевалось, что Чаушеску берет все под личный надзор, а я становлюсь его правой рукой.

— Товарищ доверяет вам, как самому себе, Мике,— заключил Опря, порывисто расцеловав меня в обе щеки.

Чуть позже вице-президент Румынии Эмиль Бобу попросил минутку тишины.

— Товарищи, являясь руководителем ведомства по вопросам культов, я знаю, что священники и раввины должны молиться своему богу, каким бы он ни был, утром, вечером и еще не менее одного раза в течение дня. Но мы, товарищи,— атеисты. Мы верим только в выдающихся и обожаемых детей Румынии — товарища Чаушеску и товарища Елену!

Затем Бобу представил Чаушеску доблестным рыцарем, держащим в руках вместо Библии и креста «Капитал» Маркса и меч Стефана Великого. Елена предстала Минервой — богиней мудрости, воплощением разума. Через несколько дней им предстояло встретиться лицом к лицу с главным врагом пролетариата в его собственном логове в Вашингтоне.

Речь была встречена громом аплодисментов, и аудитория скандировала в такт рукоплесканиям: «Чаушеску и народ». Генерал Олтяну тихо плакал, едва не упав на пианино, а генерал Миля взобрался на расшатанный стул и пытался поцеловать висящий на стене портрет Елены. Пошатывающийся Теодор Коман сбросил пиджак и галстук, увлекая всех присутствующих в фольклорном танце. Хора — единственный знакомый Чаушеску танец, он его очень ценит и рекомендует исполнять в подобных случаях.

Игра пьяниц возобновилась с новой силой. Допившийся до невменяемости, Постелнику вопил и рыдал, лежа на столе. Изрядно набравшиеся генералы Василе Ионель и Василе Моизе шумно обсуждали достоинства любимых футбольных команд, защищавших цвета двух министерств. Главнокомандующий артиллерийскими войсками генерал Марин Николеску постоянно ошибался, опустошая стакан за стаканом, и ругался, как извозчик.

Урок коммунизма

— Давайте немедленно примемся за работу, Андреи[2]. Между Вашингтоном и Лондоном я хочу побывать в Пекине,— сказал Чаушеску.

— Может быть, лучше немного подождать, чтобы визит одобрил Политисполком? — неосторожно посоветовал Андреи.

В то время Политисполком собирался раз в неделю под председательством Чаушеску и публиковал краткое коммюнике после каждого заседания.

— Кто одобрил? — пролаяла Елена.

— Политисполком, товарищ Елена.

— Ну это уж слишком! Вы отдаете себе отчет, где находитесь? — взорвалась Елена, вцепившись ему в лацканы пиджака с такой силой, что я думал — весь пиджак останется у нее в руках.— Ты слышал, Ник? По-ли-ти-чес-кий ис-пол-ни-тель-ный ко-ми-тет! А больше ничего не надо? Может быть, вы полагаете, что родились в пробирке, что не Товарищ и я сама создали вас? Вы были лишь жалким пастухом, пока Партия не взяла ваше воспитание в свои руки. Вы что, забыли, кто есть Партия, Андреи? Я вам задала вопрос. Вы что не слышали?

— Конечно, слышал, товарищ Елена.

— Для вас Партия — это Товарищ и я. Вчера мы назначили вас министром. Завтра, если захотим, вы станете всего лишь дерьмом. Уж поверьте мне!

— Я верю вам, товарищ Елена!

— И не смейте издеваться надо мной, жалкая нечисть! Вы проклянете тот день, когда вас мать родила, если не поймете, кто ваше начальство!

— Хватит, Елена,— вяло вмешался Чаушеску.— Пусть идет. У него много дел.

— Об этом и речи быть не может. Товарищ! Его поведение выходит за всякие рамки. Если в своем положении он еще не знает, что Политисполком — это ты и я, ему нигде нет места. Его следует прямо сейчас выгнать!

— Договорились, Елена. Вернемся к этой теме попозже. А сейчас позволь ему уйти.

— Я скажу вам, господин, что такое Политический исполнительный комитет! — продолжала Елена, ухватив Андреи за галстук.— Это сборище жалких типов, которые еще вчера были дерьмом, а сегодня разъезжают в лимузинах. Вот что это такое! Товарищ и я вытащили их из грязи. Они туда и вернутся в тот день, когда больше будут нам не нужны! Все ясно?

— Так точно, товарищ Елена.

[2] Стефан Андреи — в те годы министр иностранных дел Румынии.

— Кем вы станете, господин, когда вы нам наскучите? Снова жалким дерьмом. Квартира, где вы живете с очаровательной супругой, вам не принадлежит, впрочем, как и машина и все, что у вас есть. Все принадлежит Партии. Это и есть коммунизм, господин, если вы этого еще не знаете. При коммунизме никто сам по себе ничего не имеет. Вы обладаете привилегиями так долго, пока полезны Партии.

Чаушеску взял Елену под руку, пытаясь увлечь ее за собой.

— Пойдем, дорогая, пообедаем.

Они уже сделали вместе несколько шагов, но Елена повернулась и бросилась в последнюю атаку.

— Возьмите, например, кретина Маурера! Пока он выказывал нам свою лояльность, то был премьер-министром. Ездил себе, куда хотел. Кто встречался с Чжоу Эньлаем? Маурер. Кого принял Папа римский? Маурера. Но как только он стал забывать, на кого работает, его выгнали. Выс-та-ви-ли, товарищ! Надеюсь, вы не верите в сказочки о плохом здоровье и добровольной отставке, а?

Чета Чаушеску оставила нас, а мы с Андреи, подавленные и опустошенные, продолжали без сил сидеть в креслах.

— С удовольствием отдал бы десять лет жизни, чтобы Товарищ женился на ком-нибудь другом,— вздохнул Андреи, стирая со лба капельки пота.

— Возможно, вам придется отдать гораздо больше, Андреи, если вы быстро не научитесь держать язык за зубами,— сказал подошедший Маня, в глазах которого читалась озабоченность.— Товарищ Елена пытается убедить Товарища, что вас следует выгнать, а на ваше место назначить родственника.— Он извлек из кармана коробочку с золотыми пилюлями, которые я привез ему как-то из Парижа.— Вам тоже не мешает завести такую коробочку, Андреи. Наполните ее дерьмом и ешьте его всякий раз, когда язык чешется. Особенно когда предстоит встреча с товарищем Еленой. Ведь, знаете, она не шутит.

Еще одна коммунистическая вечеринка

Я вышел из резиденции чуть позже полуночи.

— В Дом приема почетных гостей партии! — скомандовал я шоферу.

Я обещал Буртика приехать на банкет по поводу его назначения министром внешней торговли. Когда я прибыл, праздник был в полном разгаре, и, по-моему, гости не скучали.

— Кто-нибудь может сказать, сколько блюд подали за вечер? — услышал я голос Корнеля Буртика, пробираясь к отведенному мне месту.

— Не менее десяти,— прошамкал Стефан Андреи с полным ртом.

— Это просто позор! — взорвался Буртика.

— Почему? Ведь подадут еще не меньше десятка.

— Я не об этом. Вы просто не поверите мне, товарищи. Представьте себе, что у нас еще существуют рестораны первой категории, в меню которых предлагается всего четыре-пять основных блюд. Разве это не позор?

— Во всяком случае, это очень плохо для наших внешних связей,— одобрил Андреи.

— Я распорядился, чтобы мои люди собрали меню самых престижных ресторанов Бухареста, обслуживающих туристов. По возвращении Товарища из Соединенных Штатов я сообщил ему об этом ужасе. С доказательствами в руках. Знаете, как он отреагировал?

— Он приказал срочно арестовать всех директоров? — предположил министр национальной обороны Ион Коман.

— Зачем? — возмутился министр внутренних дел Теодор Коман.— Ведь они либо партийные функционеры, либо офицеры службы безопасности.

— Товарищ еще раз продемонстрировал, что его гению нет равных! — торжествовал Буртика.— Ни секунды не размышляя, он приказал подготовить президентский указ, обязывающий интуристовские рестораны включать в меню определенный минимум блюд. Я предложил тридцать пять для ресторанов первой категории, двадцать пять для остальных.

— Чудесно,— ухмыльнулся Ион Коман.— Но как это вам удастся?

— Еще одна гениальная идея Товарища: консервы, консервированные блюда, которые вносятся в меню как фирменные. В каждом ресторане наверняка тысячи банок на складе. Если клиент заказывает гуляш, достаточно открыть банку и подать гуляш к столу. Касуле по-французски? Никаких проблем. Настоящую немецкую кислую капусту? «Минуточку,

господин». И качество всегда будет неизменным. Правда, невероятно? Имея такие блестящие идеи, Товарищ легко сделал бы состояние на Западе.

— А вы не думаете, что такая практика серьезно обременит бюджет ресторанов? — рискнул вставить слово Теодор Коман.

— Это не финансовое предприятие,— отрезал Андреи,— речь идет о национальном престиже.

— Именно! — поддержал Буртика.— В любом случае все эти учреждения убыточны. Достаточно увеличить государственные ассигнования, и они будут иметь в меню тридцать пять блюд. Проблема не в деньгах. Проблема в туристах. Нет лучшей пропаганды для коммунистической Румынии, чем счастливые и довольные туристы.

Довольно несвязная беседа шла своим чередом. Политические деятели, достигшие столь высокого уровня, редко слушают друг друга. Они лишь соперничают между собой в угодничестве Чаушеску. На подобных собраниях всегда находится кто-то, кто докладывает Товарищу обо всем, что было сказано накануне. Не надо забывать и о том, что микрофоны, установленные в каждом зале, фиксируют любое высказывание участников.

— Бедный Товарищ,— вздохнул Ион Коман, бывший в этот вечер явно не в настроении.— Будто ему не хватило Блэр-хауза и Белого дома! Теперь ему понадобился Лондон с ночевкой в королевском дворце, а королева будет высокомерно взирать на него, как на кузена из провинции!

Буртика тут же напрягся.

— Товарищ, вы что же, считаете нас троглодитами? За двадцать лет румынский народ преподнес Товарищу больше подарков, чем Британская империя правящей династии за тысячелетнее царствование! Сколько у королевы канцелярий? Одна, Коман. А у Товарища три, одна из которых в бывшем королевском дворце. Сколько у нее резиденций? Три. А у Товарища пять. Пять, не считая частных дач, которые всегда к его услугам, если он неожиданно собирается нанести визит или организовать охоту.

— И не считая двадцать одну президентскую квартиру в наших посольствах,— добавил Андреи, у которого словно во рту пересохло.— Никто ими никогда не пользуется. Они предназначены исключительно для Товарища.

— Сколько, вы думаете, у королевы личных самолетов? — упорствовал Буртика.— Всего два. А у Товарища девять, да еще три вертолета. Среди них Боинг-707 и Ил-62 с оборудованными апартаментами, гостиными и кабинетами. А поезда, Коман? Сколько их у королевы? Один-единственный, и тот скорее предмет антиквариата. У Товарища же — три. Не три вагона, а три полных состава, и все сверхсовременные. А машины «скорой помощи»? Я наводил справки, у королевы их всего две. У Товарища — четыре, специально сконструированные в Америке и Западной Германии. А подумайте о больницах? У королевы нет ни одной, а у Товарища есть. Специально для него предназначенная больница плюс бригады врачей, обслуживающие только его и его семью.

— Не говоря уже о новом Административном центре,— гордо вмешался министр внутренних дел и опрокинул рюмку виски.

— Вы абсолютно правы, Коман,— согласился Буртика.— Можете вы себе хоть на мгновение представить, что королева решилась снести лондонский центр, чтобы построить на его месте дворец для себя и правительства? А мы можем это себе позволить, товарищи! И позволим! И назовем его Административным центром имени Ни-ко-ла-е Ча-у-шес-ку!

— Я должен лететь в Лондон вместе с Товарищем,— вмешался Андреи.— Он только что мне об этом сообщил. Он сказал также, что мы будем ночевать в Букингемском дворце. Так, ведь, Пачепа?

— Именно так.

— Я умираю от желания оказаться там, где королева Виктория правила почти шестьдесят пять лет. Мне как министру иностранных дел, вероятно, выделят самые прекрасные апартаменты. Знаете, я просто умираю от желания помочиться на стены Британской империи и мебель времен Георга IV!

Нас всегда поражали разрозненные исторические познания Андреи. Вечер продолжался еще долго, с каждой выпитой бутылкой беседа становилась все более вольной, что позволяло собеседникам затрагивать самые неожиданные темы. Под занавес, как обычно, Команы были мертвецки пьяны, Андреи под приличным градусом, а Буртика, мягко говоря, под хмельком, но полностью контролировал свои движения.

Эпилог

В воскресенье 23 июля 1978 года Дана[3] проводила меня в аэропорт, Чаушеску приказал мне отправиться в Западную Германию, чтобы еще раз попытаться убедить боннское правительство одобрить наше сотрудничество с компанией «Фоккер». Я должен был пробыть два дня в ФРГ, а затем вернуться в Бухарест, чтобы подготовить вместе с Чаушеску и Еленой убийство трех румынских диссидентов, проживающих в Западной Европе. Во франкфуртском аэропорту меня встречали посол Ион Морега и начальник местного отделения ДИЭ генерал Стефан Константин. Они сообщили мне, что во второй половине дня следующего дня я смогу передать послание канцлеру Шмидту. Комитет по приему пригласил меня на обед в старинный замок в пригороде Франкфурта, а остаток дня мы провели в резиденции посла в Бад-Годесберге неподалеку от Бонна. Когда в конце концов Костантин привез меня в отель «Интерконтиненталь» в Кельне, я сказал ему, что намереваюсь утром искупаться и сходить в сауну: на протяжении многих лет я завоевал репутацию большого любителя этих развлечений.

На следующее утро я в полном одиночестве покинул отель, сел в поезд до Бонна, в столице взял такси и поехал в американское посольство, где и попросил политическое убежище. Оно было мне великодушно предоставлено двумя днями позже. Несмотря на двадцать семь лет, проведенных на службе румынскому коммунизму на самом высоком уровне, Соединенные Штаты предоставили мне гражданство, о котором я всегда мечтал. Я, в свою очередь, твердо решил сделать все возможное, чтобы быть достойным этого неожиданного подарка.

Ночью в четверг 27 июля я тайно вылетел из Германии на борту «Геркулеса» американских ВВС, зафрахтованного специально для меня. Едва мы достигли Атлантики, командир зашел в кабину, где я находился, и просто сказал:

— Добро пожаловать в свободный мир, сэр.

●

Через несколько дней после исчезновения генерала Пачепы сотрудники американского посольства и другие западные дипломаты в Румынии свидетельствовали, что Бухарест напоминает город, находящийся в осадном положении. Здание Центрального комитета Румынской коммунистической партии и резиденция ее руководителя усиленно охранялись, а войска безопасности патрулировали и днем, и ночью. Николае Чаушеску официально объявился больным, заперся в своей резиденции и отменил все свои мероприятия и публичные выступления.

После побега генерала Иона Михая Пачепы Чаушеску ни разу официально не приглашался в Соединенные Штаты. Но режим наибольшего благоприятствования Румынии продолжает ежегодно возобновляться американским правительством, что дает Бухаресту ощутимые политические и финансовые выгоды. Благодаря операции «Горизонт» и другим мерам по распространению влияния Чаушеску спокойно продолжает преобразовывать Румынию в монумент, славящий марксизм и его самого, символом этого стремления является триумфальная арка, возведенная в 1986 году у входа на Международную бухарестскую ярмарку, на которой скромно начертано:

«Золотой век — век Николае Чаушеску».

Перевел с французского А. Горячев
Перевод осуществлен по изданию
«Presses de la cité», Paris, 1988

---

[3] Дочь Пачепы.

Досье «ИК»



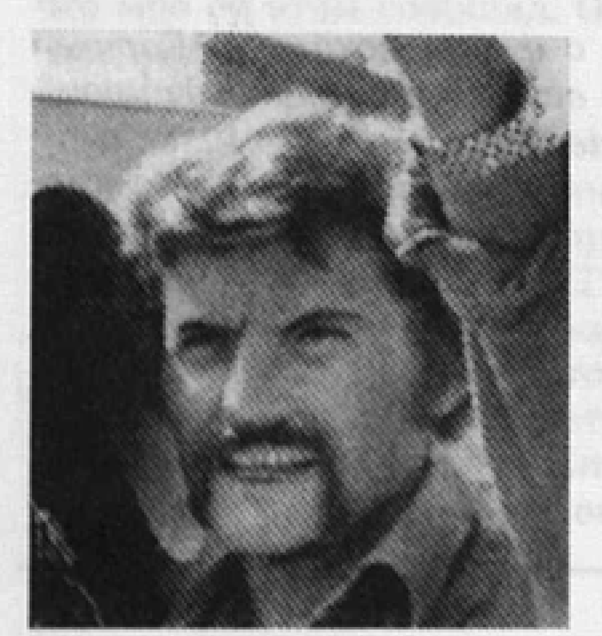
ЖЕНЕВЬЕВ БЮЖО, актриса (Канада)

Родилась 1 июля 1942 года в Монреале. Училась пению, посещала консерваторию в Квебеке. С 1962 года играла в театре, затем работала на радио и телевидении. С 1963 года — в кино. Снимается в различных странах. В 1967—73 годы была замужем за канадским режиссером П. Альмоном. *1963:* «Ядовитая поганка» («Amanita pestilens»). *1964:* «Земля, которую надо выпить» («Le terre à boire»); новелла «Женевьев» в фильме «Цветущий возраст» («Geneviève» — «La fleur de l'âge»), реж. М. Бро. *1966:* «Война окончена» («La guerre est finie»), во Франции, реж. А. Рене; «Червонный король» («Le roi de coeur»), во Франции, реж. Ф. де Брока; «Вор» («Le voleur»), во Франции, реж. Л. Маль. *1967:* «Между морем и пресной водой» («Entre la mer et l'eau douce»), реж. М. Бро. *1968:* «Изабель» («Isabell»), реж. П. Альмон: ТВ спектакль «Святая Жанна» («Saint Joan»). *1969*: «Анна на тысячу дней» («Anne of the Thousand Days»), в Великобритании. *1970:* к/м «Мари-Кристин» («Marie-Christine»), и участие в постановке; реж. К. Жютра; «Исходит из сердца» («Acte de coeur»), реж. П. Альмон; «Троянки» («The Trojan Women»), ÇША — Греция, реж. М. Какоянис. *1971:* «Путешествие» («Journey»), реж. П. Альмон. *1972:* «Камураска» («Kamouraska»), реж. К. Жютра. *1974:* «Землетрясение» («Earthquake»), в ÇША, реж. М. Робсон. *1975:* «Неисправимый» («L'incorrigible»), во Франции, реж. Ф. де Брока. *1976:* «Пират» («Swashbuckler»), в ÇША: «Алекс и цыганка» («Alex and the Gypsy»), в ÇША; «Наваждение» («Obsession»), в ÇША, реж. Б. Де Пальма. *1977:* «Льстец» («The Blarney Cock»), в ÇША; «Кома» («Coma»), в ÇША; «Другой мужчина, другой шанс» («Un autre homme, une autre chance»), Франция — ÇША, реж. К. Лелуш. *1979:* «Убийство по приказу» («Murder by Decree»), с Великобританией; «Финальное задание» («Final Assignment»), реж. П. Альмон. *1980:* «Последний полет «Ноева ковчега» («The Last Flight of Noah's Ark»), в ÇША; ТВ фильм «Хозяйка рая» («Mistress of Paradise»), реж. П. Медак. *1982:* «Монсиньор» («Monsignore»), в ÇША. *1984:* «Как по канату» («Tightrope»), в ÇША; «Выбери меня» («Choose Me»), в ÇША, реж. А. Рудолф. *1985:* «Разброд в мыслях» («Trouble in Mind»), в ÇША, реж. А. Рудолф. *1987:* «Модернисты» («The Moderns»), в ÇША, реж. А. Рудолф. *1988*: «Намертво связанные» («Dead Ringers»), реж. Д. Кроненберг. *1989*: «Фиктивная свадьба» («Des Noces de papier»), реж. М. Бро.



ПЕТЕР ГОТАР, режиссер (Венгрия)

Родился в 1947 году в Пече. Учился в агрономическом институте, в институте общественного питания. С 1968 года — ассистент режиссера на ТВ. В 1975 году окончил школу театра, кино и ТВ в Будапеште. В 1979—81 годы был главным режиссером в театре в Капошваре.
1975: ТВ фильм «Свадебные гости» («Nasznep»). *1977:* ТВ фильм «Верхняя Австрия» («Oberösterreich»). *1979:* «Этот день — подарок» («Ajándék ez a nap»), и ав. сц., приз МКФ в Венеции-80 за дебют. *1981*: «Время останавливается» («Megáll az idő»), и соав. сц., приз МКФ в Чикаго-82. *1982*: ТВ фильм «Обмен» («Csere»), и ав. сц. по Ю. В. Трифонову. *1985:* «Время пришло» («Idő van»), и соав. сц. *1987:* «Просто Америка» («Tiszta Amerika»), с Японией, и соав. сц.



МИРЧА ДАНЕЛЮК, режиссер (Румыния)

Родился 7 апреля 1943 года. Изучал французский язык и литературу. В 1972 году окончил театральный институт имени Караджале. Был ассистентом режиссера у М. Дрэгана, снимался как актер. *1972:* к/м «Туда — обратно» («Dus — întors»). *1975:* «Рейс» («Cursa»), и актер. *1977*: «Специальный выпуск» («Editie specială»), и соав. сц., актер. *1979*: «Проба микрофона» («Probă de microfon»), и ав. сц., актер. *1980*: «Охота на лис» («Vînătoare de vulpe»), и соав. сц., актер. *1981*: «Экскурсия» («Croaziera»), и ав. сц., актер. *1984*: «Глиссандо» («Glissando»), и ав. сц. *1987*: «Якоб» («Iacob»), и ав. сц.

ЮЛИУШ МАХУЛЬСКИЙ, режиссер (Польша)



Родился 10 марта 1955 года в Олштыне. Изучал филологию в Варшавском университете. Снимался как актер. В 1978 году окончил Высшую школу театра, кино и ТВ в Лодзи (мастерская В. Е. Хаса). К/м фильмы: *1975:* «Фабрика» («Fabryka»); «Ресублимация» («Resublimacja»); «Представление» («Przedstawienie»). *1976.* «Паралакс» («Paralaksa»); «Свободная суббота» («Wolna sobota»). *1977:* «Молочная лихорадка» («Gorączka mleka»). *1978:* «Сделай это сам» («Zrob to sam»), и ав. сц. П/м фильмы: *1979:* ср/м ТВ фильм **«Прямая связь»** («Bezpośrednie połączenie»), и ав. сц. *1981:* **«Ва-банк»** («Vabank»), и ав. сц., приз МКФ в Карлови-Вари-82 за дебют. *1983:* **«Сексмиссия»** (в СССР — **«Новые амазонки»**, «Seksmisja»), и соав. сц. *1984:* **«Ва-банк II, или Ответный удар»** («Vabank II czyli Riposta»), и ав. сц. *1987:* **«Кингсайз»** («Kingsajz»), и соав. сц. *1989:* **«Дежа вю»** («Dejà vu»), с СССР, и соав. сц.

ДЖЕРАЛДИНА ЧАПЛИН, актриса (США)



Родилась 31 июля 1944 года в Санта Монике, Калифорния. Дочь Ч. С. Чаплина. В 1952 году снялась в его фильме **«Огни рампы»** («Limelight»). В этом же году переехала с семьей в Европу, жила в Великобритании, Швейцарии. В 1961—63 годы училась в Королевской балетной школе в Лондоне, затем танцевала на парижской сцене. С 1964 года — актриса в кино. В 1967 году играла в театре на Бродвее. В 1967—79 годы творческие и личные взаимоотношения связывали ее с испанским кинорежиссером К. Саурой. *1964:* «Последний вечер» («Dernier soir»), во Франции; «Прекрасным летним утром» («Par un beau matin d'été»), во Франции, реж. Ж. Дерэ. *1965:* «Доктор Живаго» («Doctor Zhivago»), в Великобритании, реж. Д. Лин. *1966:* «Идемте в город» («Andremo in città»), в Италии, реж. Н. Ризи; «Я убил Распутина» («J'ai tué Raspoutine»), во Франции, реж. Р. Оссейн; «Графиня из Гонконга» («A Countess from Hong-Kong»), в Великобритании, реж. Ч. С. Чаплин. *1966—67:* ТВ сериал «Семья Колон» («La familia Colón»), в Испании. *1967:* «Незнакомец в доме» («Stranger in the House»), в Великобритании; «Большие каникулы» («Les grandes vacances»), во Франции; «Замороженная мятная лепешка» («Peppermint frappé»), в Испании, реж. К. Саура. *1968:* «Стресс: три, три» («Stress es tres, tres»), в Испании, реж. К. Саура. *1969:* «Нора» («La madriguera»), в Испании, и соав. сц.; реж. К. Саура; «Жюстин» («Justine»), реж. Дж. Кьюкор. *1970:* «Жители Гавайских островов» («The Hawaiians»); «На древо взгромоздясь» («Sur in arbre perché»), во Франции. *1971:* «Дом без границ» («La casa sin fronteras»), в Испании, реж. П. Олеа; ТВ фильм «Дон Карлос» («Don Carlos»), в ФРГ, реж. Г. Гайссендорфер; «Рост населения — ноль» («Zero Population Growth»), в Великобритании; «Бабочки» («Las mariposas»), в Испании. *1972*: «Ана и волки» («Ana y los lobos»), в Испании, реж. К. Саура; «Невинные свидетели» («Innocent Bystanders»), в Великобритании. *1973*: «Три мушкетера» («The Three Musketeers»); «Четыре мушкетера» («The Four Musketeers»), оба в Панаме, реж. Р. Лестер; «Брак по моде» («Le mariage à la mode»), во Франции; «Черт побери эту Америку!» («Ferflucht dies Amerika!»), в ФРГ. *1974:* «Лето молчаливых» («Sommerfluglene»), в Норвегии; «А ближний?» («Y el prójimo?»), в Испании; «Три надежды перед смертью» («Tres esposas ante la muerte»), в Испании. *1975:* «Нэшвилл» («Nashville»), реж. Р. Олтмен; ТВ фильм «Короткое письмо перед долгим прощанием» («Der kurze Brief zum langen Abschied»), в ФРГ; «Выкорми ворона» («Cría cuervos»), в Испании, реж. К. Саура. *1976:* «Буффало Билл и индейцы, или Урок истории Сидящего Быка» («Buffalo Bill and the Indians or Sitting Bull's History Lesson»), реж. Р. Олтмен; «Добро пожаловать в Лос-Анджелес» («Welcome to L. A.»), реж. А. Рудолф; «Норд-вест» («Noroit»), во Франции, реж. Ж. Ривет; «Элиза, жизнь моя» («Elisa vida mía»), в Испании, реж. К. Саура; «Маскировка» («Scrim»), ФРГ — Нидерланды. *1977:* «С завязанными глазами» («Los ojos vendados»), в Испании, реж. К. Саура; «Роузленд» («Roseland»), реж. Дж. Айвори; «На память» («In memoriam»), в Испании. *1978:* «Страница любви» («Une page d'amour»), в Бельгии; «Свадьба» («A Wedding»), реж. Р. Олтмен; ТВ фильм «Слово» («The Word»); «Помни мое имя» («Remember My Name»), реж. А. Рудолф; «Переодетая невеста» («The Masked Bride»); «Но где же орникар?» («Mais ou est donc ornicar?»), во Франции; «Усыновление» («L'adoption»), во Франции. *1979:* «Маме исполняется сто лет» («Mamá cumple cien años»), в Испании, реж. К. Саура; **«Вдова Монтьель»** («La viuda de Montiel»), Мексика — Венесуэла — Куба — Колумбия, реж. М. Литтин; «Путешествие тайком» («Le voyage en douce»), во Франции, реж. М. Девиль. *1980:* **«Зеркало треснуло»** («The Mirror Crack'd»), в Великобритании. *1981:* «Один и другие» («Les uns et les autres»), во Франции, реж. К. Лелуш. *1983:* «Жизнь — роман» («La vie est un roman»), во Франции, реж. А. Рене. *1984:* «Поверженный амур» («L'amour par terre»), во Франции, реж. Ж. Ривет. *1985:* «Колония» («Die Kolonie»), в ФРГ; ТВ фильм «Корсиканские братья» («The Corsican Brothers»). *1987:* **«Модернисты»** («The Moderns»), реж. А. Рудолф; «Зло белых» («White Mischief»), в Великобритании. *1988:* «Возвращение мушкетеров» («The Return of the Musketeers»), в Великобритании, реж. Р. Лестер.

С. Кудрявцев

Айра Левин

Ребенок Розмари

Часть III

Глава 1

Свет.

Потолок.

И боль между ногами.

И Гай сидит возле кровати, нервничает, растерянно улыбаясь, смотрит на нее.

— Привет,— сказал он.

— Привет,— откликнулась Розмари.

Боль жуткая.

А потом Розмари вспомнила. Все позади. Все позади. Ребенок родился.

— Все в порядке?— спросила она.

— Да, прекрасно.

— Кто?

— Мальчик.

— Правда? Мальчик?

Гай кивнул.

— И с ним все хорошо?

— Да.

Розмари позволила глазам закрыться, потом с усилием открыла их снова.

— К Тиффани позвонил?

— Да.

Глаза закрылись, и она заснула.

Позднее Розмари вспомнила еще кое-что. Сидя возле кровати, Лаура-Луиза читала через лупу «Ридерз Дайджест».

— Где он?— спросила Розмари.

Лаура-Луиза подпрыгнула на стуле.

— Боже мой, дорогая,— охнула она,— как же ты меня напугала, так внезапно проснулась! О Господи! — Она закатила глаза и глубоко вздохнула.

— Ребенок. Где ребенок? — допытывалась Розмари.

— Подожди минутку,— Лаура-Луиза встала, заложив пальцем «Дайджест».— Я позову Гая и доктора Эйба. Они тут на кухне.

— Где ребенок?— повторила Розмари, но Лаура-Луиза, не ответив, вышла за дверь.

Розмари попыталась приподняться, но не смогла, руки были совершенно ватные. А между ногами болело так, словно туда вонзилось множество ножей. В ожидании она лежала и вспоминала, вспоминала.

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1989, № 11—12; 1990, № 1—4.

Была ночь. Часы показывали пять минут десятого.

Они вошли, Гай и доктор Сапирштейн, со скорбным, но исполненным решимости видом.

— Где ребенок? — спросила Розмари.

Гай приблизился к краю кровати и присел, взяв ее руку.

— Золотко мое.

— Где он?

— Золотко...— Гай попытался произнести что-то еще, но не смог. Он бросил умоляющий взгляд на человека, стоявшего по другую сторону кровати.

Доктор Сапирштейн смотрел на Розмари сверху вниз. Кусочек кокосового ореха застрял в усах.

— Были осложнения, Розмари. Но это никак не повлияет на последующие роды.

— Он...

Умер,— закончил доктор Сапирштейн.

Розмари уставилась на него.

Он кивнул.

Розмари повернулась к Гаю.

Тот тоже кивнул.

— Он оказался в неправильном положении,— объяснил доктор Сапирштейн.— В больнице я, наверно, смог бы что-нибудь сделать, но было уже поздно везти вас туда. Попытка же предпринять что-нибудь здесь была бы... чересчур опасной для вас.

— У нас могут быть еще дети,— перебил его Гай,— и обязательно будут, как только тебе станет лучше. Обещаю.

— Совершенно верно,— подтвердил доктор Сапирштейн.— Уже через несколько месяцев можно попытаться, и шансов, что подобное повторится, один из нескольких тысяч. Такое несчастье бывает один раз на десять тысяч случаев; сам ребенок был абсолютно здоровым и нормальным.

Гай сжал ее руку, ободряюще улыбаясь.

— Как только тебе станет лучше,— повторил он.

Розмари посмотрела на них: на Гая, на доктора Сапирштейна с застрявшим в усах кусочком кокосового ореха.

— Вы лжете,— проговорила она.— Я вам не верю. Вы оба врете.

— Золотко,— успокаивал Гай.

— Он не умер. Вы забрали его. Вы лжете. Проклятые колдуны. Вы лжете. Вы лжете! Лжете! Лжете!

Гай прижал ее плечи к кровати, и доктор Сапирштейн сделал укол.

Розмари ела суп и треугольнички белого хлеба с маслом. Устроившись на краешке кровати, Гай жевал треугольный бутерброд.

— Ты сошла с ума,— говорил он.— Просто совсем свихнулась. Это иногда случается в последние недели две перед родами. Это мне Эйб объяснил. Он и название знает. Что-то вроде «prepagatum», дальше не помню. Разновидность истерии.

Розмари не произнесла ни слова.

— Слушай,— продолжал Гай.— Я знаю, почему ты решила, что Роман колдун, а Минни ведьма, но почему ты подумала, что Эйб и я тоже с ними заодно?

Розмари молчала.

— Ах да, глупо, конечно. Полагаю, что этому... или как его там не нужны никакие причины.— Гай взял еще один треугольничек и откусил сначала одну вершину, потом другую.

Розмари спросила:

— Зачем ты обменялся галстуками с Дональдом Бомгартом?

— Зачем я... а это-то здесь при нем?

— Без какой-нибудь личной вещи невозможно навести порчу и ослепить человека.

Гай в упор посмотрел на нее.

— Ради всего святого, золотко, о чем ты говоришь?

— Ты знаешь, о чем.

— Ну ты даешь... Я обменялся с ним галстуками, потому что мне нравился его и не нравился мой собственный, а ему приглянулся мой и не нравился свой. А тебе я не сказал, потому что мне показалось, что в этой сделке можно уловить гомосексуальный оттенок.

— Где ты достал билеты на «Романтиков»?

— Что?

— Ты сказал, что получил их от Доминика, но это не так.

— Черт побери. И поэтому я оказался колдуном? Я получил их от девушки по имени Норма, фамилию не помню. Мы познакомились с ней на прослушивании и выпили вместе стаканчик-другой. А что же сделал Эйб? Не так завязал шнурки на ботинках?

— Он пользуется корнем танниса. Это ведьмино снадобье. Его секретарша сказала мне, что иногда от него пахло...

— Так, может быть, Минни подарила ему амулет на счастье, как и тебе? Ты хочешь сказать, что им только ведьмы пользуются? Что-то не очень верится.

Розмари промолчала.

— Давай посмотрим правде в глаза. Тебя мучили всякие бредовые фантазии на почве этого самого «preparatum». А теперь ты отдохнешь, и все пройдет.— Гай наклонился к ней и взял за руку.— Я знаю, это худшее из всего, что с тобой когда-либо случалось, но отныне нас ждут только розы. Нам уже почти удалось довести до кондиции «Уорнер Бразерс», а тут еще и «Юниверсл» замаячил на горизонте. Когда на моем счету будет еще несколько положительных рецензий, мы бросим город и обоснуемся среди чудесных холмов Беверли, где у нас будет бассейн, огород и все тридцать три удовольствия. И ребятишки тоже, Роу. Клянусь честью скаута. Слышала ведь, что сказал Эйб? — Гай поцеловал ее руку.— А теперь мне надо бежать и быстренько становиться знаменитостью.

Он встал и направился к двери.

— Дай-ка я посмотрю на твое плечо,— попросила Розмари.

Остановившись, он обернулся.

— Дай мне посмотреть на твое плечо,— повторила она.

— Ты шутишь, что ли?

— Нет. Дай мне взглянуть. На твое левое плечо.

Гай посмотрел на нее и согласился:

— Хорошо, дорогая, если тебе этого хочется.

Он расстегнул ворот рубашки, синей трикотажной рубашки с короткими рукавами, и, ухватив ее за низ, стянул через голову. Под рубашкой была белая майка.

— Обычно я предпочитаю заниматься этим под музыку,— заметил Гай, снимая также и майку. Приблизившись к кровати и наклонившись к Розмари, он показал ей левое плечо. Знака не было. Всего лишь еле заметный след от прыща или нарыва. Гай продемонстрировал ей и другое плечо, и грудь, и спину.

— Это все, что я могу для вас сделать без синего света.

— Ладно,— сдалась Розмари.

Гай ухмыльнулся.

— Теперь весь вопрос в том, надевать ли мне рубашку или выйти так, заставив Лауру-Луизу пережить незабываемо волнующие минуты.

Грудь Розмари наполнялась молоком, и ее нужно было освобождать, поэтому доктор Сапирштейн показал, как пользоваться резиновым грудным отсосом, с виду напоминавшим стеклянный рожок автомобиля; и Лаура-Луиза, или Хелен Уиз, или еще кто-нибудь несколько раз в день приносили его Розмари вместе с мензуркой Пирекса. Из каждой груди она сцеживала примерно унцию жидкого чуть зеленоватого молока, с едва уловимым запахом танниса, и эта процедура была окончательным и неопровержимым свидетельством отсутствия ребенка. Когда мензурку и отсос уносили из комнаты, Розмари откидывалась на подушку, чувствуя такое отчаяние и одиночество, что у нее не было сил даже плакать.

Навестить ее заходили Джоан, Элиза и Тайгер; двадцать минут Розмари проговорила по телефону с Брайаном. Принесли цветы — розы, гвоздики и желтый кустик азалии — от Аллана, Майка и Педро, Лу и Клаудии. Гай купил новый телевизор с дистанционным управлением, который установил в ногах кровати. И Розмари смотрела, ела, без конца глотая таблетки.

От Минни и Романа пришло письмо с выражением соболезнования, каждый написал по странице. Они были в Дубровнике.

Швы постепенно перестали болеть.

Однажды утром, недели две-три спустя, Розмари показалось, что она слышит плач младенца. Она выключила телевизор и прислушалась. Откуда-то издалека доносилось слабое хныканье. Может, она ошиблась? Розмари выскользнула из кровати и выключила кондиционер.

Вошла Флоренс Гилмор с отсосом и мензуркой.

— Вы слышите, плачет младенец? — спросила ее Розмари.

Обе прислушались.

Да, так и есть. Ребенок плакал.

— Нет, дорогая, ничего не слышу,— возразила Флоренс.— Залезай-ка снова в постель, ты же знаешь, тебе не велено ходить. Ты и кондиционер выключила? Не следует этого делать, день просто жуткий. Такая жара, что люди буквально умирают.

Розмари снова услышала плач после полудня, и неизвестно почему из груди начало сочиться молоко.

В тот вечер Гай ни с того ни с сего объявил:

— Въехали новые жильцы. На восьмом.

— И у них грудной ребенок?

— Да, откуда ты знаешь?

Секунду Розмари смотрела на него.

— Я слышала, как он плачет.

На следующий день она снова услышала крик. И день спустя — тоже.

Она перестала смотреть телевизор и теперь держала перед собой книжку, делая вид, что читает, а на самом деле вслушиваясь в крик.

Малыш был не на восьмом, а здесь, на седьмом.

И мензурку и отсос чаще всего приносили вскоре после того, как начинался плач, который обрывался через несколько минут после того, как ее молоко уносили.

— Что вы с ним делаете? — спросила Розмари как-то утром у Лауры-Луизы, отдавая ей отсос и мензурку с шестью унциями молока.

— Как что? Выливаем, конечно,— ответила Лаура-Луиза и ушла.

В тот же день после полудня, отдав Лауре-Луизе мензурку, Розмари сказала: «Подождите секунду»,— и собралась положить туда грязную кофейную ложечку.

Лаура-Луиза резко отдернула руку с мензуркой.

— Не делай этого,— остановила она Розмари, ухватив ложечку пальцем руки, в которой держала отсос.

— Да какая разница?

— Непорядок это, вот и все.

Глава 2

Он был жив.

Он находился в квартире Минни и Романа.

Они держали его там, кормили ее молоком и, слава тебе, Господи, заботились о нем, потому что, если она правильно помнила, в книжке, которую передал ей Хатч, говорилось, что первое августа для них день особенный, праздник урожая, сопровождаемый бредовыми ритуалами. А может быть, они держат его здесь, пока Минни и Роман не вернулись из Европы? Ждут? Чтобы и эти смогли получить свою долю.

Но сейчас малыш еще жив.

Розмари перестала принимать таблетки, которые ей давали. Она прятала их в складке между большим пальцем и ладонью и делала вид, что глотает, а потом засовывала как можно дальше между матрасом и пружинами.

Розмари почувствовала себя бодрее, сознание прояснилось.

Держись, Энди! Я иду.

Она прекрасно помнила урок, преподанный ей доктором Хиллом. На сей раз она ни у кого не будет просить помощи, не будет надеяться, что кто-то поверит ей и придет на выручку. Ни полиция, ни Джоан или Данстоны, ни Грейс Кардифф, ни даже Брайан. Гай слишком хороший актер, а Сапирштейн слишком знаменитый врач; вдвоем они устроят так, что даже он, Брайан, подумает, что у нее какое-нибудь помешательство на почве потери ребенка.

На этот раз она все сделает сама, сама пойдет туда, вооружившись длинным и острым кухонным ножом, чтобы отбиваться от этих маньяков, и заберет малыша.

К тому же у нее было одно преимущество. Ведь она знала, а они не знали, что она знает о существовании потайного хода из одной квартиры в другую. В ту ночь дверь была заперта на цепочку — это она знала столь же точно, как и то, что рука, на которую она смотрит,— рука, а не птица или линкор, и тем не менее все они ввалились сюда. А значит, есть еще какой-то ход.

Это могла быть только кладовка для белья, которую забаррикадировала покойная миссис Гардиниа, без сомнения скончавшаяся от тех же дьявольских чар, что парализовали и убили беднягу Хатча. Кладовку соорудили для того, чтобы разделить одну большую квартиру на две маленькие; и если миссис Гардиниа принадлежала к ордену — а разве Терри не говорила, что она давала Минни свои травы? — тогда ничего не может быть логичнее: Кастиветам важно было сразу, напрямую попадать из одной квартиры в другую, чтобы к тому же об этом не знали ни Брюны, ни Дюбэн и Де Ворэ.

Давным-давно во сне Розмари проносили через кладовку. Но это был не сон, а знамение солнца, божественное послание, которое нужно было тщательно хранить в памяти, чтобы теперь в минуту испытаний черпать в нем уверенность.

«Отец небесный, прости мне мои сомнения! Прости, что я отвернулась от тебя, милосердный Боже, и помоги мне, помоги мне в беде! О Иисусе, дорогой Иисусе, помоги мне спасти невинное дитя!»

Ну, конечно же, таблетки — вот решение. Изогнувшись, она засунула руку под матрас и вытащила их одну за другой. Восемь штук, все совершенно одинаковые. Маленькие белые таблетки с насечкой посредине, чтобы ломать пополам. Бог его знает, что это такое, но так или иначе трех таблеток в день было достаточно, чтобы Розмари оставалась вялой и послушной, а восемь сразу наверняка заставят Лауру-Луизу или Хелен Уиз крепко заснуть. Розмари сдула с таблеток пыль, завернула их в кусок журнальной обложки и засунула на дно коробки с салфетками.

Розмари продолжала изображать вялость и покорность; ела что давали, листала журналы, сцеживала молоко.

Когда все было подготовлено, сиделкой Розмари оказалась Лиа Фаунтен. Она вошла после того, как Хелен Уиз унесла молоко.

— Привет, Розмари. Другим девочкам я уже дала возможность насладиться твоим обществом, но теперь уж моя очередь,— заявила она.

— Да здесь настоящий кинотеатр! Сегодня что-нибудь хорошенькое показывают?

В квартире больше никого не было. Гай ушел, чтобы встретиться с Алланом для консультации по поводу нескольких контрактов.

Розмари и Лиа Фаунтен смотрели фильм с участием Фреда Астера и Джинджер Роджерс, а во время перерыва Лиа принесла из кухни две чашечки кофе.

— Я к тому же чуть-чуть проголодалась. Не могли бы вы сделать мне еще и сэндвич с сыром? — попросила Розмари, когда Лиа поставила чашки на ночной столик.

— Конечно, дорогая. Как тебе сделать, с латуком и майонезом?

Она снова вышла, а Розмари достала из коробочки сложенную обложку журнала. Теперь там было одиннадцать таблеток. Она высыпала их в чашечку миссис Фаунтен и помешала своей ложечкой, которую потом вытерла салфеткой. Розмари подняла свою чашку, но рука так дрожала, что чашку пришлось снова опустить.

Однако когда Лиа вошла с сэндвичами, Розмари сидела, спокойно попивая кофе.

— Спасибо, Лиа, с виду потрясающе. Кофе немножко горчит, наверно, слишком долго настаивался.

— Приготовить свежий?

— Нет, нет необходимости.

Лиа села возле кровати, взяла чашку и, помешав ложечкой, отпила глоток.

— Мм,— Лиа сморщила нос и кивнула, соглашаясь.

— Пить все же можно,— констатировала Розмари.

Они продолжали смотреть фильм, а через два рекламных перерыва Лиа уронила голову на грудь, потом резко подняла ее. Розмари доедала бутерброд и смотрела, как в сверкающем, сказочном павильоне аттракционов Фред Астер и еще какие-то двое танцевали на вращающихся дисках.

Во время следующей части фильма Лиа заснула.

— Лиа? — позвала Розмари.

Старушка, сидя, посапывала, подбородок касался груди, руки безвольно лежали кверху ладонями на коленях. Парик с чуть лиловатым оттенком съехал на лоб, на затылке торчали редкие седые волосы.

Розмари встала с кровати, сунула ноги в тапочки, накинула синий с белым стеганый халат, который купила для больницы. Выбегая из комнаты, она почти полностью затворила дверь, потом, подойдя к входной двери, бесшумно заперла ее на цепочку и на засов.

Она отправилась на кухню, где на полке с ножами выбрала самый длинный и острый — почти совсем новый нож для мяса с изогнутым, заостренным на конце стальным лезвием и тяжелой костяной рукояткой с медной шишечкой. Держа его острием вниз, она двинулась по коридору к двери в кладовку.

Стоило Розмари открыть дверь, как она поняла, что не ошиблась. Внешне все было аккуратно и вроде бы в порядке, но содержимое двух полок поменяли местами; полотенца лежали там, где должны были находиться зимние одеяла, и наоборот.

Оставив нож на пороге ванной, Розмари сняла с полок все, что там лежало. Она сложила на пол полотенца, простыни, маленькие и большие коробки, а потом вынула полки, которые сама же когда-то, тысячелетия назад, оклеивала бумагой.

Снизу и до верхней полки задняя стена кладовки представляла собой единую большую, выкрашенную белым панель, по краям которой протянулась узкая полоска лепных украшений, тоже белых. Подойдя ближе и отодвинувшись в сторону, чтобы лучше падал свет, Розмари заметила, что на стыке панели и лепнины по слою краски пробегает трещина. Она нажала с одной стороны панели, потом с другой, и панель повернулась на скрипучих петлях. За ней была темнота — другая кладовка, где на полу поблескивала проволочная вешалка, а сквозь замочную скважину пробивался единственный луч света. Толкнув и полностью открыв панель, Розмари ступила во вторую кладовку и тут же наклонилась. Через замочную скважину она увидела примерно в двадцати футах от себя маленький антикварный шкафчик, стоявший в нише коридора в квартире Минни и Романа.

Она попробовала дверь. Та поддалась.

Розмари закрыла ее и, пятясь через свою собственную кладовку, взяла нож, после этого снова вошла в кладовку, миновав ее, еще раз посмотрела в замочную скважину и чуть-чуть приоткрыла дверь. Затем распахнула ее, держа нож на уровне плеча острием вперед.

Коридор был пуст, но из гостиной доносились далекие голоса. Ванная была справа, дверь открыта, внутри темно. Спальня Минни и Романа слева, там горел ночник. Ни колыбельки, ни ребенка.

Розмари осторожно двинулась по коридору. Дверь направо была заперта, другая, по левую сторону, как оказалось, вела в кладовку для белья.

Над антикварным шкафчиком висела маленькая, но броская картина, изображавшая пылающую церковь. Прежде здесь был лишь прямоугольник невыгоревших обоев да крюк; а теперь вот эта возмутительная картина. Похоже на церковь святого Патрика; желтые и оранжевые языки пламени вырывались из окон и устремлялись вверх сквозь обрушившуюся крышу.

Где же она ее видела? Горящую церковь...

Во сне. В том, в котором ее проносили сквозь кладовку для белья. Гай вместе с кем-то. «Вы ее слишком высоко несете». Принесли в зал для танцев, где горела церковь. Где горела эта церковь.

Но разве это возможно?

Неужели ее на самом деле пронесли через кладовку, а потом мимо картины, которую она тогда и увидела?

Найти Энди. Найти Энди. Найти Энди.

Высоко держа нож, она вернулась по коридору налево, потом направо. Остальные двери оказались запертыми. Розмари увидела еще одну картину: голые женщины и мужчины танцуют, встав в круг. Впереди прихожая и входная дверь, справа — сводчатый вход в гостиную. Голоса стали громче.

— Только если он до сих пор не ждет самолет, он-то!

Раздался смех, а потом все зашикали.

Во сне Джеки Кеннеди ласково поговорила с ней в зале для танцев и ушла, а потом там собрались все они, вся их свора, и голые пели, образовав кольцо вокруг нее. Это была реальность? Это действительно случилось с ней? Роман в черной рясе рисовал знаки на ее

теле. Доктор Сапирштейн держал перед ним чашку с красной краской. С красной краской? Или с кровью?

— О черт, Хаято,— сказала Минни,— да ты просто смеешься надо мной! Пудришь мозги, как у нас говорят.

Неужели Минни? Уже вернулась из Европы? И Роман тоже? Но ведь только вчера пришла открытка из Дубровника, где говорилось, что они там еще задержатся.

Так, может, они вообще никуда не уезжали?

Теперь она стояла в арке, и ей были видны книжные полки, картотечные ящики, столики для бриджа, заваленные газетами и стопками конвертов. Орден собрался в другом конце комнаты; все смеялись, негромко разговаривали. Позвякивали кубики льда.

Розмари крепче сжала нож и сделала шаг вперед. Остановилась, не спуская с них взгляда.

В противоположном конце комнаты в большом эркере стояла черная плетеная колыбелька. Черная. Вся черная: отделка из черной тафты, полог и оборки из черного нейлона. Медленно вращалось серебряное украшение на черной ленте, прикрепленное булавкой к черному пологу.

Умер? Но в тот самый миг, когда в голове пронеслась испугавшая ее мысль, жесткий нейлон затрепетал, серебряное украшение задрожало.

Он был там, внутри. В этой чудовищной извращенной ведьминой колыбельке.

Серебряное украшение оказалось распятием, подвешенным вниз головой. Обхватившая щиколотки Иисуса черная лента была завязана узлом.

Мысль о том, что ее ребенок, совершенно беспомощный, лежит среди всего этого ужаса и святотатства, вызвала у Розмари слезы, и вдруг ее охватило неудержимое желание бросить все, дать волю чувствам и разрыдаться, капитулировав перед лицом столь изощренного, неслыханного зла. И все же ей удалось справиться с собой; она крепко зажмурилась, чтобы сдержать слезы, наскоро прочитала «Пресвятую Богородицу» и призвала на помощь всю свою решимость и ненависть, ненависть к Минни, Роману, Гаю, доктору Сапирштейну — ко всем тем, кто сговорился украсть у нее Энди и воспользоваться им в своих гнусных целях. Вытерев ладони о халат и откинув назад волосы, Розмари поудобнее перехватила массивную рукоятку ножа и шагнула вперед, туда, где каждый из них мог увидеть ее и узнать, что она пришла.

Это невероятно, но ее не заметили. Они по-прежнему разговаривали, слушали, потягивали вино, наслаждаясь приятным обществом, словно она была каким-то бесплотным духом, или все это был сон и она так и не вставала с кровати; Минни, Роман, Гай (контракты!), мистер Фаунтен, Уизы, Лаура-Луиза и похожий на ученого молодой японец в очках — все собрались под висевшим над каминной полкой портретом Адриана Маркато. Только он видел ее. Этот могущественный человек стоял, сверкая глазами, неподвижный и бессильный — картина.

Потом Роман тоже увидел Розмари, поставил бокал и дотронулся до руки Минни. Мгновенно наступила тишина, а сидевшие к Розмари спиной недоуменно обернулись. Гай хотел было подняться, но снова сел. Лаура-Луиза, закрыв рот руками, завизжала. Заговорила Хелен Уиз:

— Иди назад в постель, Розмари. Ты же знаешь, что тебе нельзя вставать и ходить.

Она либо помешалась, либо затеяла психическую атаку.

— Мать — это? — спросил японец, а когда Роман кивнул, протянул: — Аа, сссссс...— и с интересом уставился на Розмари.

— Она убила Лиу,— воскликнул, вставая, мистер Фаунтен.— Она убила мою Лиу. Да? Где она? Ты убила мою Лиу?

Розмари пристально смотрела на них, на Гая. Тот потупился, залившись краской. Розмари крепче сжала нож в руке.

— Да,— подтвердила она.— Я убила ее. Заколола насмерть. И вытерла нож. И заколю любого, кто подойдет ко мне. Скажи им, Гай, какой этот нож острый!

Гай ничего не сказал. Мистер Фаунтен сел, прижав руку к сердцу. Лаура-Луиза завизжала. Не сводя с них глаз, Розмари двинулась через комнату к колыбельке.

— Розмари! — окликнул ее Роман.

— Заткнись! — бросила ему Розмари.

— Прежде, чем ты посмотришь на...

— Заткнись. Ты в Дубровнике. Я тебя не слышу.

— Пусть,— сказала Минни.

Розмари следила за ними, пока не подошла к колыбельке. Свободной рукой она взялась за обтянутую черным ручку внизу и медленно, нежно развернула колыбельку к себе. Тафта зашуршала, задние колеса заскрипели.

Милый Энди спал, такой маленький, розовощекий, завернутый в уютное одеяльце, в маленьких черных рукавичках, завязанных ленточками на запястьях. У него было на удивление много оранжево-рыжих волос. Чистые, шелковистые, они были аккуратно расчесаны. Энди! О, Энди! Повернув нож острием в сторону, Розмари потянулась к нему, губки у малыша надулись, он открыл глаза и взглянул на нее. Глаза у него были золотисто-желтые, все золотисто-желтые, ни белков, ни радужной оболочки, золотисто-желтые глаза с вертикальными зрачками-щелочками.

Розмари смотрела на него.

А он смотрел на нее своим золотисто-желтым взглядом, который затем перевел на раскачивающееся вниз головой распятие.

Розмари взглянула на них, напряженно наблюдавших за ней, и, сжимая нож в руке, закричала:

— Что вы сделали с его глазами?

Они зашевелились и повернулись к Роману.

— У Него глаза Его Отца,— сказал тот.

Розмари перевела взор с него на Гая, чьи глаза были прикрыты рукой, и снова на Романа.

— О чем вы? У Гая глаза карие, нормальные! Что вы с ним сделали, вы, маньяки?

Она отступила от колыбельки, готовая прикончить их всех.

— Его Отец — Сатана, а не Гай,— заявил Роман.— Его Отец — Сатана, который поднялся из Ада и зачал сына от смертной женщины! Чтобы отомстить за бесчинства, творимые поклонниками Бога над Его верными последователями!

— Слава Сатане! — провозгласил мистер Уиз.

— Сатана Его Отец и зовут Его Адриан! — загремел Роман, голос его стал сильным, гордым, в осанке появилась мощь и властность.— Он свергнет власть имущих и обратит в прах их храмы! Он освободит презренных и отомстит за сожженных и замученных!

— Слава Адриану! — крикнули все.— Слава Сатане!.

Розмари покачала головой.

— Нет,— сказала она.

Заговорила Минни:

— Из всех на свете Он выбрал тебя, Розмари. Из всех женщин на всем свете Он выбрал тебя. Он сделал так, что вы с Гаем переехали в эту квартиру, Он заставил эту дурочку, как там ее звали, ну, Терри, заставил ее испугаться и потерять рассудок, так что нам пришлось изменить наши планы, Он устроил все, что необходимо было устроить, потому что он хотел, чтобы ты стала матерью Его единственного живого Сына.

— Нет,— повторила она,— нет.— Нож висел сбоку.— Нет. Этого не может быть. Нет.

— Пойди взгляни на Его ручки,— посоветовала Минни.— И на Его ножки.

— И на Его хвост,— добавила Лаура-Луиза.

— И на пробивающиеся рожки,— продолжала Минни.

— О Боже! — воскликнула Розмари.

— Бог мертв,— заявил Роман.

Розмари повернулась к колыбельке, уронила нож, снова посмотрела на следивших за ней поклонников Сатаны и закрыла лицо руками.

— О Боже!

А потом, подняв кулаки, пронзительно закричала, обращаясь к потолку:— О Боже! О Боже! О Боже! О Боже! О Боже!

— Бог мертв!— загремел Роман.— Бог мертв, а Сатана здравствует! И год сейчас первый, первый год эры нашего Господина!

— Слава Сатане! — подхватили они.— Слава Адриану!

Розмари сделала шаг назад.

— Нет, нет,— и отступала все дальше, пока не очутилась между двумя столиками для игры в бридж. Сзади нее был стул. Розмари села на него и обвела взглядом их всех.

— Нет.

Мистер Фаунтен быстро вышел из комнаты. Гай и мистер Уиз устремились за ним.

Минни подошла, кряхтя наклонилась и подобрала нож. Потом отнесла его на кухню. Лаура-Луиза приблизилась к колыбельке и по-хозяйски покачала ее, строя рожицы лежавшему в ней младенцу. Черная тафта зашуршала, колеса скрипнули.

Розмари сидела, тупо глядя перед собой.

— Нет,— повторила она.

Тот сон. Сон? Все ведь происходило на самом деле. Те желтые глаза, в которые она смотрела.

— О Боже,— простонала она.

Роман приблизился к ней.

— Клэр просто притворяется, что так убит горем из-за Лиу. Ему ее совсем не жаль. Никому она по-настоящему не нравилась, слишком уж скупа — и эмоционально, и материально. Почему бы тебе не помочь нам, Розмари? Стань настоящей матерью Адриану, и мы устроим так, что тебя не накажут за убийство. Никто никогда даже не узнает об этом. Тебе не нужно вступать в орден, если не хочется; просто будь матерью своего ребенка.— Наклонившись к ней, он прошептал: — Минни и Лаура-Луиза слишком стары. Это нехорошо.

Она взглянула на него.

Роман выпрямился.

— Подумай об этом, Розмари.

— Я ее не убивала.

— Вот как?

— Я только дала ей таблетки. Она спит.

— А-а,— протянул Роман.

Позвонили в дверь.

— Извини,— сказал Роман и пошел открывать.— В любом случае подумай об этом,— бросил он через плечо.

— О Боже,— простонала Розмари.

— Да заткнешься ты со своим «О Боже» или мы убьем тебя,— зашипела Лаура-Луиза, качавшая колыбельку.— И черт с ним, с молоком.

— Сама заткнись,— оборвала ее Хелен Уиз, подходя к Розмари и вкладывая ей в руку влажный носовой платок.— Как бы Розмари себя ни вела, она его мать. Запомни это и будь почтительна.

Лаура-Луиза что-то едва слышно пробормотала.

Розмари вытерла лоб и щеки прохладным платком. Японец, сидевший на подушечке в другом конце комнаты, перехватил ее взгляд, ухмыльнулся и наклонил голову. Он поднял раскрытый фотоаппарат, в который вставлял пленку, и подвигал им взад-вперед в направлении колыбельки, ухмыляясь и кивая. Розмари потупилась и заплакала. Потом промокнула глаза.

Вошел Роман, держа за руку цветущего смуглого человека приятной внешности в белоснежном костюме и белых ботинках. Он нес большую коробку, обернутую голубой бумагой с нарисованными на ней плюшевыми мишками и конфетами. Из нее доносилась музыка. Все подходили поприветствовать его, пожать ему руку. «Беспокоились»,— слышалось со всех сторон,— «приятно», «аэропорт», «Ставропулос», «случай». Лаура-Луиза поднесла коробку к колыбельке. Подняла повыше, чтобы малыш видел, потрясла, чтобы слышал, и поставила на скамеечку рядом со множеством других коробок, обернутых в такую же бумагу, и несколькими свертками в черной бумаге, перевязанными черной ленточкой.

— 25 июня сразу после полуночи,— сообщил Роман.— Ровно через полгода, ну, понимаете, после чего. Разве не великолепно?

— Но чему вы удивляетесь?— спросил вновь прибывший, разводя руками.— Разве еще триста лет назад Эдмонд Лотреамон не предсказал, что это случится 25 июня?

— И правда, предсказал,— согласился сияющий Роман,— Но так странно, что какое-то его пророчество оказалось верным!

Все засмеялись.

— Пойдемте, друг мой,— пригласил Роман, увлекая за собой гостя.— Идемте, посмотрите на Него. Посмотрите на Ребенка.

Они направились к колыбельке, возле которой с улыбкой приказчика на лице их ждала Лаура-Луиза, встали рядом и безмолвно смотрели внутрь. Через несколько мгновений вновь прибывший опустился на колени.

Вошли Гай и мистер Уиз.

Они ждали в дверях, пока гость не поднялся, затем Гай приблизился к Розмари.

[redacted]

— С ней все будет нормально,— успокоил он.— Там Эйб.

Он стоял, глядя на нее сверху вниз, потирая бока руками.

— Они обещали мне, что тебе это не причинит никакого вреда,— оправдывался он.— Так ведь и получилось, правда? Я хочу сказать, предположим, у тебя был ребенок и ты его потеряла, разве это не то же самое? А взамен мы столько всего получаем, Роу.

Положив платок на стол, Розмари посмотрела на него. И изо всех сил плюнула. Он покраснел и отвернулся, вытирая пиджак. Роман, взяв Гая под руку, представил вновь прибывшему — Аргирону Ставропулосу.

— Вы, наверное, так гордитесь,— сказал Ставропулос, сжимая обеими руками руку Гая.— Но там это же не Его мать? Почему же ради...

Роман отвел его в сторону и зашептал на ухо.

— Вот,— Минни предложила Розмари кружку дымящегося чая.— Выпей, тебе станет намного лучше.

Розмари посмотрела на кружку, потом подняла глаза на Минни.

— Что здесь? — поинтересовалась она.— Корень танниса?

— Ничего там нет,— заявила Минни.— Ничего, кроме сахара и молока. Это самый обычный чай. «Липтон». Выпей.— Она поставила кружку.

Все, что требовалось сделать,— это убить его. Совершенно очевидно. Дождаться, пока они усядутся в противоположном углу комнаты, подбежать, оттолкнув Лауру-Луизу, схватить его и выкинуть из окна. И выпрыгнуть следом. «В Брэмфорде мать убивает ребенка и себя».

Спасти мир Бог знает от чего. Сатана знает от чего.

Хвост! Пробивающиеся рожки!

Ей хотелось закричать, умереть.

Она так и сделает, выбросит его и выпрыгнет сама.

Теперь все они ходили кругами. Приятный вечер с коктейлями. Японец фотографировал. Фотографировал Гая, Ставропулоса, Лауру-Луизу с ребенком на руках.

Она отвернулась, не желая этого видеть.

Эти глаза! Как у зверя, как у тигра, совсем не как у человека!

Конечно, он ведь и не человек. Он... какой-то получеловек.

А каким он казался очаровательным, милым до того, как открыл свои желтые глаза! Заостренный подбородок немного похож на подбородок Брайана, очаровательный ротик, восхитительные оранжево-рыжие волосики... Было бы приятно взглянуть на него еще разок, если бы он только не открывал свои желтые звериные глазки.

Розмари попробовала чай. Это действительно оказался чай.

Нет, она не сможет выбросить его из окна. Это же ее ребенок, кто бы там ни был его отец. Нужно найти кого-нибудь, кто бы понял ее, вот что нужно сделать. Кого-нибудь вроде священника. Да, решено — священник. Эту задачу должна решать церковь. С этим должен разбираться папа вместе со своими кардиналами, а не глупенькая Розмари Рейли из Омахи.

Убийство — грех, неважно кого убивают.

Розмари отхлебнула еще чаю.

Малыш начал всхлипывать из-за того, что Лаура-Луиза качала колыбельку слишком быстро, и, как следовало ожидать, эта идиотка принялась качать еще быстрее.

Розмари терпела, сколько могла, потом встала и подошла к колыбельке.

— Убирайся отсюда,— приказала Лаура-Луиза.— Не приближайся к Нему. Роман!

— Вы качаете слишком быстро,— объяснила Розмари.

— Сядь,— отрезала Лаура-Луиза и обратилась к Роману.— Убери ее отсюда. Пусть находится там, где ей полагается.

— Она его слишком быстро качает, поэтому он хнычет,— возразила Розмари.

— Не суй нос не в свое дело! — прикрикнула Лаура-Луиза.

— Пусть Розмари покачает Его,— решил Роман.

Лаура-Луиза вытаращила на него глаза.

— Давай, садись с остальными,— приказал Роман, встав за пологом колыбельки.— Пусть Розмари покачает Его.

— Но она же способна...

— Сядь с остальными, Лаура-Луиза.

Оскорбленная, она зашагала прочь.

— Покачай Его,— предложил Роман, улыбаясь Розмари. Он толкнул колыбельку в ее сторону, придерживая за полог.

Розмари неподвижно стояла, глядя на него.

— Вы пытаетесь... заставить меня стать его матерью.

— А разве не ты Его мать? Ну же. Покачай Его, пока Он не перестанет хныкать.

Она покорно сжала пальцами обмотанную черным ручку. Несколько секунд они вдвоем качали колыбельку, потом Роман отпустил, и она продолжала качать одна, нежно, неторопливо. Она посмотрела на ребенка, встретила взгляд его желтых глаз и отвернулась к окну.

— Надо смазать пружины. Может быть, и это тоже его беспокоит,— предположила она.

— Так и сделаю,— согласился Роман.— Вот видишь? Он перестал жаловаться. Он знает, кто ты.

— Не говорите ерунду.

Розмари снова посмотрела на малыша. Он наблюдал за ней. Теперь, когда она была подготовлена, глаза его уже не казались ей столь ужасными. Тогда ошеломила именно неожиданность. В каком-то смысле глаза были даже красивы.

— Какие у него ручки? — спросила Розмари, не переставая качать.

— Очень хорошенькие,— ответил Роман.— У Него есть коготки, но очень маленькие, жемчужного цвета. Варежки нужны, чтобы Он не поцарапался, а не потому что на ручки неприятно смотреть.

— Его, кажется, что-то беспокоит,— заволновалась Розмари.

Подошел доктор Сапирштейн:

— Ну прямо вечер сюрпризов.

— Уходите, иначе я плюну вам в лицо,— сказала Розмари.

— Уходи, Эйб,— попросил Роман, и доктор Сапирштейн, кивнув, ушел.

— Ты тут ни при чем,— обратилась к малышу Розмари.— Твоей вины тут нет. Я сержусь на них, потому что они лгали мне. Не надо так беспокоиться, я не причиню тебе зла.

— Он это знает,— заявил Роман.

— Тогда почему у него такой взволнованный вид? Бедняжка. Только взгляните на него.

— Одну минутку. Я должен заняться гостями. Скоро вернусь.

Роман ушел, оставив ее одну.

— Честное слово, я не причиню тебе зла,— уговаривала Розмари ребенка. Нагнувшись, она развязала воротничок распашонки.— Лаура-Луиза слишком туго завязала, да? Я сделаю попросторнее, чтобы тебе было удобнее. У тебя очень острый подбородок, тебе это известно? У тебя странные желтые глазки, зато острый подбородок.

Она поудобнее завязала ему распашонку.

Бедняжка.

Не такой уж он и плохой. Ну и что, если он наполовину Сатана, ведь он наполовину — благоразумное человеческое существо, происшедшее от нее? И если она будет бороться против них, против их дурного влияния, воздействуя своим добром...

— А знаешь, у тебя есть собственная комната.

Розмари развернула одеяло, которое тоже было замотано слишком туго.

— Там желтые с белым обои, белая колыбелька с желтыми бортиками и нигде ни единого черного колдовского пятнышка. Мы тебе все покажем. Если тебе интересно, я как раз и есть та самая леди, чье молоко ты пьешь. А ты что думал, оно так и происходит на свет в бутылочках, так ведь? А вот и нет, его производят мамочки, и я как раз твоя. Вот так-то, мистер Серьезная физиономия. Похоже, это сообщение не вызвало у тебя никакого энтузиазма.

Тишина заставила Розмари поднять глаза. Они подходили с разных сторон, чтобы посмотреть на нее, останавливаясь на почтительном расстоянии.

Розмари почувствовала, что краснеет, и снова принялась подтыкать одеяльце вокруг ребенка.

— Пусть смотрят. Какая нам разница, правда? Мы только хотим, чтобы было удобно и уютно, вот так. Так. Лучше?

— Слава Розмари,— провозгласила Хелен Уиз.

Остальные подхватили.

— Слава Розмари, матери Адриана! — крикнул Роман.

Розмари оторвала взгляд от колыбельки.

— Это Эндрю,— поправила она.— Эндрю Джон Вудхаус.

— Адриан Стивен,— настаивал Роман.

Гай сказал:

— Послушай, Роман...

А Ставропулос, стоявший с другого бока от Розмари, коснулся руки Кастивета и спросил:

— Разве имя имеет такое большое значение?

— Да. Очень большое. Да,— подтвердил Роман:— Его зовут Адриан Стивен.

Снова заговорила Розмари:

— Я понимаю, почему вам хотелось бы назвать его именно так, но сожалею, у вас ничего не выйдет. Его зовут Эндрю Джон. Это мой ребенок, а не ваш, и по такому поводу я даже спорить не собираюсь. То же самое относится и к одежде. Он не может все время носить черное.

Роман открыл было рот, но Минни, глядя прямо на него, громко сказала:

— Слава Эндрю.

А потом: «Слава Розмари, матери Эндрю» и «Слава Сатане».

Розмари пощекотала ребенку животик.

— Тебе же не нравилось быть Адрианом? Наверняка нет. Что за «Адриан Стивен». Будь добр, перестань так нервничать.

Она ухватила его за носик:

— Ты же умеешь улыбаться, а, Энди? Умеешь? Крошка Энди со странными глазами, а ну-ка, улыбнись! Улыбнись мамочке.— Розмари постучала по серебряному украшению, и оно закачалось. Всего одна улыбочка! Давай, Энди-крендель.

Японец со своим фотоаппаратом скользнул вперед, присел и стал быстро делать снимок за снимком — раз, два, три, четыре...

Перевод с английского М. Теракопян

Киностудия «Мосфильм», ТО «Ритм»

«А был ли Каротин», 16 ч. Продолжительность фильма 2 часа 42 мин.
Авторы сценария В. Демин, В. Ишимов, Г. Полока. Режиссер Г. Полока. Оператор Г. Абрамян. Художники М. Щеглов, И. Калашникова. Композитор В. Баснер. Звукооператор В. Беляров.
Роли исполняют: Б. Соколов, В. Мищенко, Ю. Попович, И. Бортник, Л. Гурченко, И. Кваша, Е. Майорова, Л. Малиновская, О. Ипполитова, И. Дмитриев, Э. Романов, О. Малахова, В. Никулин, С. Гармаш, Ю. Лазарев, М. Уржумцев, В. Раков, Р. Вильдан, Я. Стрейч, А. Селиверстов, И. Рыжов, Г. Тейх, С. Крупник, Е. Бушуева, Анум Дорхусо Адотей, Р. Джабраилов, Л. Полякова, Г. Семенова, А. Вокач, В. Сичкарь, И. Добряков, С. Сибель и другие.

Киностудия «Мосфильм», студия «Слово»

«Авария — дочь мента», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 39 мин.
Автор сценария Ю. Коротков. Режиссер М. Туманишвили. Оператор Б. Бондаренко. Художник Т. Лапшина. Композитор В. Бабушкин. Звукооператор А. Хасин.
Роли исполняют: О. Арбузова, В. Ильин, А. Вознесенская, Б. Романов, О. Харитонов, Н. Пастухов, И.Нефедов, С.Воробьев, Ю. Шумило, Л. Соколова, А. Потапов, А. Признякова и другие.

Киностудия «Мосфильм», студия «Жанр»

«Криминальный квартет», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.
Автор сценария Б. Гиллер. Режиссер А. Муратов. Оператор К. Рыжов. Художник Г. Турылев. Композитор А. Михайлов. Звукооператор В. Шарун.
Роли исполняют: Н. Караченцов, Б. Щербаков, В. Стеклов, В. Еремин, Л. Прыгунов, С. Фарада, Ю. Катин-Ярцев, Ю. Назаров, Ю. Гусев, В. Спиридонов, О. Ануфриев, А. Шейнин и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Двое на голой земле» (по одноименной повести В. Карпова), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 17 мин.
Авторы сценария Л. Белозорович, В. Карпов. Режиссер Л. Белозорович. Оператор Н. Пучков. Художник В. Сафронов. Композитор А. Кобляков. Звукооператор И. Строканов.
Роли исполняют: В. Порошин, Б. Шувалов, Н. Ирсаева, Н. Харахорина, З. Буряк, С. Барабанщиков, С. Харитонова и другие.

«Идеальное преступление» (по мотивам романа З. Юрьева «Полная переделка»), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 37 мин.
Автор сценария З. Юрьев. Режиссер И. Вознесенский. Оператор А. Буравчиков. Художники Ф. Ростоцкий, Е. Канев. Композитор М. Минков. Звукооператор А. Алиев.
Роли исполняют: Р. Сабулис, Е. Проклова, Р. Анцанс, А. Вокач, В. Стеклов, В. Паукште, Г. Дрозд, С. Рээк, Г. Пицхелаури, А. Новиков, А. Плоткина, У. Вейпал и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, ЭТО «Ладья»

«Ночевала тучка золотая» (по мотивам одноименной повести А. Приставкина), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 37 мин.
Автор сценария А. Приставкин. Режиссер С. Мамилов. Оператор Г. Карюк. Художник В. Пастернак. Композитор Э. Денисов. Звукооператор В. Напольских.
Роли исполняют: Андрей и Володя Башкировы, Тамерлан Шатаев, Н. Мерц, В. Кузнецов, В. Баранов, И. Бортник, О. Семенова, А. Иванов, Н. Погодин, Володя Думчев и другие.

Киностудия «Ленфильм», Творческая мастерская экспериментального фильма

«Кома», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 08 мин.
Авторы сценария Н. Адоменайте, Ю. Макусинский, при участии М. Конoвальчука. Режиссеры Н. Адоменайте, Б. Горлов. Оператор Ю. Воронцов. Художник М. Гаврилов. Композитор А. Паулавичус. Звукооператор Л. Шумячер.
Роли исполняют: Н. Никуленко, А. Башуров, О. Крутиков, О. Торбан, Т. Егорова, А. Завьялов, Г. Ульянова и другие.

ТХО «Скифы» Свердловского отделения Кинофонда СК СССР

«СВ. Спальный вагон», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 33 мин.
Автор сценария Л. Комаровский. Режиссеры В. Хотиненко, В. Седова. Оператор Е. Гребнев. Художники В. Лукинов, Ю. Устинов. Композитор Б. Петров. Звукооператор С. Сашнин.
Роли исполняют: С. Крючкова, Л. Гузеева, Е. Стеблов, В. Ильин, А. Леонтьев и другие.

Киевская киностудия имени А. Довженко (СССР) — «Аллилуйя-Фильм ГмбХ (ФРГ), при участии ВО «Совинфильм»

«Трудно быть богом» (по одноименному роману А. и Б. Стругацких), 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 16 мин.
Авторы сценария Петер Фляйшман, Жан-Клод Карьер, Д. Орлов. Режиссер Петер Фляйшман. Оператор П. Лебешев. Художники О. Медвидь, С. Хотимский. Композитор Юрген Фритц. Звукооператор Г. Калашникова.
Роли исполняют: Эдвард Жентара, А. Филиппенко, Анн Готье, Кристина Кауфман, А. Болтнев, Пьер Клементи, Хюг Квестер, М. Глузский,

Э. Бурдули, Бригит Доль, Вернер Гесс, Томас Шюкке, Маркус Офф, А. Томас, Юра Нещеретный, Л. Перфилов, И. Иванов, И. Герасевич, М. Крамар, Вадик Капориков, Н. Ильина, А. Лицитис, В. Ганенко, Г. Храпунков, О. Исаев, С. Озиряный, Г. Иванов и другие.

Зарубежные фильмы

«Вчера», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 19 мин. Производство «Бояна» (Болгария).

Автор сценария Владо Даверов. Режиссер Иван Андонов. Оператор Красимир Костов. Художник Георгий Гуцев. Композитор Кирил Маричков. Роли исполняют: Христо Шопов, Георгий Стайков, София Кузева, Светла Тодорова, Георгий Русев, Стоян Алексиев, Николай Рударов, Красимир Ранков, Мария Стефанова и другие.

«Время одиночества» (по одноименному рассказу Стефана Хермлина), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 34 мин. Производство Телевидения ГДР.

Автор сценария Эберхард Гёрнер. Режиссер Петер Фогель. Оператор Гюнтер Яойте. Художник Харальд Хорн. Композитор Бернд Вефельмейер. Роли исполняют: Кристиан Грасхоф, Ютта Хоффман, Уве Кокиш, Раймар-Иоганн Баур, Михай Добре, Лучиан Янчу и другие.

«Раздели бремя ближнего», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 59 мин.

Производство ДЕФА (ГДР). Автор сценария Вольфганг Хельд. Режиссер Лотар Варнеке. Оператор Петер Цише. Художник Альфред Хиршмайер. Композитор Гюнтер Фишер.

Роли исполняют: Йорг Позе, Манфред Мёкк, Карин Грегорек, Хайнц-Дитер Кнауп, Сюзанна Люнинг, Йоханна Клас, Дорис Тальмер и другие.

«Полуночный голос», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 38 мин.

Производство Шанхайской киностудии (Китай).

Авторы сценария Сюй Иньхуа, Шэнь Цзи. Режиссер Ян Яньцзинь. Оператор Сун Голян. Художник Ван Синчан. Композитор Сюй Цзинсинь. Роли исполняют: Най Шэ, Ли Юнь, Ван Вэйпин, Вэй Гочунь, Ли Тяньцзи и другие.

«Соль Чжук Хва», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.

Производство Студии художественных фильмов (КНДР). Автор сценария Ли Чжи Ен. Режиссер Ю Вон Чжун. Операторы Чон Бон Чу, Ли Иль Ен. Художники Чу Чжин Хо, Ким Ха Иль, Рим Хон Ун. Композитор Со Чжон Гон. Роли исполняют: Ма Сон Хи, Хван Мунь Иль, Рен Ха Сен, Пак Сон, Чо Хон Чол, Ким Ин Сам, Ра Ин Б ч и другие.

«Конец сезона мороженого», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин.

Производство «Иллюзион» (Польша).

Автор сценария Ежи Яницкий. Режиссер Сильвестр Шишко. Оператор Яцек Стахлевский. Художник Ежи Масловский. Композитор Ежи Матушкевич. Роли исполняют: Войцех Покора, Анна Франковска-Тетер, Людвик Бенуа, Роман Клосовский, Густав Люткевич, Хенрик Биста, Леон Немчик, Ежи Лапиньский и другие.

«Постоялый двор среди холмов» (по мотивам рассказа Иона Луки Караджале «В харчевне Мынжоалы»), 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 46 мин.

Производство «Бухарест» (Румыния).

Автор сценария и режиссер Кристиана Николае. Операторы Александру Инторсуряну, Нику Стан, Михай Труйкэ. Художник Кристиан Никулеску. Композитор Адриан Энеску.

Роли исполняют: Флориан Бусуйок, Дана Догару, Александр Репан, Джина Патрики, Мариана Буруянэ, Теофил Вылку и другие.

«Девять кругов ада», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 14 мин.

Производство «Баррандов» (Чехословакия), при участии Министерства культуры Кампучии.

Автор сценария и режиссер Милан Мухна. Оператор Петр Гойда. Художники Милош Червинка, Конг Кантхара. Композиторы Михаэль Коцаб, Михал Павличек.

Роли исполняют: Ум Саванни, Милан Княжко, Хенг Чанрит, Бан Тхави, Нов Чанчари, Иржи Самек, Иржи Смитцер, Ян Шмид, Милан Ласица, Саом Дорин и другие.

«Занос», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин. Производство «Баррандов» (Чехословакия).

Авторы сценария Йозеф Шилгавы, Вера Хитилова. Режиссер Вера Хитилова. Оператор Иван Шлапета. Художник Богумил Покорны. Композитор Лацо Дечи.

Роли исполняют: Болеслав Поливка, Зденек Сверак, Антонин Кубалек, Бронислав Полочек, Дагмар Благова, Яна Сынкова, Мария Павличкова, Вацлав Шворц, Ярослава Кречмерова и другие.

«Ложная клятва», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч. Продолжительность 1-й серии 1 час 07 мин., 2-й серии — 1 час 07 мин.

Производство «Эй Би Эм» (Индия).

Автор сценария и режиссер К. Бхагьярадж. Оператор Ашок Кумар. Художник Сомнатх. Композитор Илайя Раджа.

Роли исполняют: К. Бхагьярадж, Урвази, К. К. Саундхар, Ранганатан, Парамесваран, Муту и другие.

«Без единой улики», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 46 мин.

Производство «Ай-Ти-Си Продакшнс» (США).

Авторы сценария Гэри Мёрфи, Ларри Стротер. Режиссер Том Эберхардт. Оператор Алан Хьюм. Художник Брайан Экленд-Сноу. Композитор Генри Манчини.

Роли исполняют: Майкл Кейн, Бен Кингсли, Джеффри Джонс, Лизетт Антони, Пол Фримен, Пэт Кин и другие.

«Замужем за мафией», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 38 мин.

Производство «Орион Пикчерс» (США).

Авторы сценария Барри Стругац, Марк Р. Бёрнс. Режиссер Джонатан Демм. Оператор

Так Фудзимото. Художник Кристи Зи. Композитор Дэвид Бёрн.
Роли исполняют: Мишель Пфайффер, Алек Болдуин, Мэттью Модайн, Дин Стоквелл, Мерседес Рьюил и другие.
«Белый велосипед», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин.
Производство «Элиф Фильм» (Турция).
Автор сценария Эриш Акман. Режиссер Нисан Акман. Оператор Эрол Сайибашн. Композитор Мехмед Теоман.
Роли исполняют: Дерья Арбаш, Яшар Альптекин, Сонгюль Юлькю, Седеф Эджер и другие.
«Мой друг — предатель» (по роману Хосе Джованни), 12 ч. Продолжительность фильма 2 часа 01 мин.
Производство «Сара Фильм — «Т.Ф.1», «Фильм Продюксьон» (Франция).
Авторы сценария Хосе Джованни, Альфонс Будар, Клод Сотэ. Режиссер Хосе Джованни. Оператор Жан-Франсис Гондр. Художник Роланд Девиль. Композитор Жан-Мари Сенья.
Роли исполняют: Андре Дюссолье, Валери Каприски, Тьерри Фремон, Жан-Пьер Сантье, Жан-Пьер Бернар, Жан-Жак Моро, Мишель Пейрелон и другие.
«Тандем», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.
Производство «Синеа Ашет Премьер» — «Сине-Фильм А 2» (Франция).
Авторы сценария Патрис Леконт, Патрик Девольф. Режиссер Патрис Леконт. Оператор Дени Ленуар. Художник Иван Моссьон. Композитор Франсуа Бернхейм.
В главных ролях: Жан Рошфор, Жерар Жюньо.
«Имя розы» (по одноименному роману Умберто Эко), 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 08 мин.
Производство «Нойе Константин Фильм» (ФРГ) — «Кристальди Фильм» (Италия) — «Фильм Арион» (Франция), совместно с ЦДФ (ФРГ).
Авторы сценария Эндрю Биркин, Жерар Браш, Говард Франклин, Ален Годар. Режиссер Жан-Жак Анно. Оператор Тонино Делли Колли. Художник Данте Феррети. Композитор Джеймс Хорнер.
Роли исполняют: Шон Коннери, Кристиан Слейтер, Ф. Мюррей Абрахам, Федор Шаляпин-младший, Уильям Хики, Мишель Лондаль, Рон Перлман, Фолькер Прехтель, Хельмут Квальтингер, Валентина Варгас и другие.

Поправка

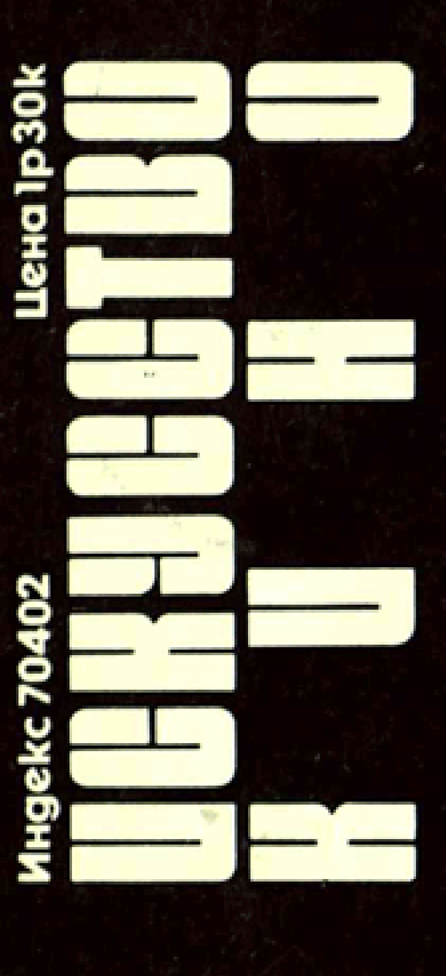
В статье Г. Померанца «Диаспора и Абрашка Терц», опубликованной в № 2 за 1990 год, допущены неточности.

На стр. 21 в первом абзаце левой колонки следует читать: «Наконец, есть еще третья церковь, эмигрантская, но...» — далее по тексту. Там же, ниже, следует читать: «Все три церкви живут в отчуждении друг от друга и иногда отказываются даже...» — далее по тексту.

Редакция приносит свои извинения автору и читателям.



"До свидания, дети",
режиссер Луи Маль



В ближайших номерах читайте:

ПОД РУБРИКОЙ "СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН": фильм Т. Абуладзе "Покаяние" в контексте советской истории – спор, начатый в прошлом году Ю. Карабчиевским и З. Миркиной, продолжают известный публицист А. Нуйкин и писатель "русского зарубежья" Б. Хазанов;

В РАЗДЕЛЕ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ – страницы "Из рабочих тетрадей Г. Козинцева 1958–1969 ;

лекции Андрея Тарковского, прочитанные на Высших режиссерских курсах;

история и мифология в советском кино – продолжение цикла статей Ю. Богомолова;

продолжение разговора об искусстве тоталитарной эпохи – ПОД РУБРИКОЙ "МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ":

не публиковавшиеся ранее документы на тему "Сталин и кино": письма о сценариях "Иван Грозный" (первая серия) и "Георгий Саакадзе", подготовленные к печати и прокомментированные историком А. Латышевым;

"Николай Щорс – легенда и реальность", неизвестные материалы: письмо однополчан Щорса и история создания фильма Довженко;

стенограмма беседы руководителя кинематографии С. Дукельского с кинорежиссерами братьями Васильевыми;

ПОД РУБРИКОЙ "МИР ДУШИ" – произведения Г. Федотова, Д. Мережковского, З. Фрейда;

в № 6, специальном выпуске "ИК", подготовленном "молодежной" редакцией: "Массовая культура – запретный плод или хлеб насущный?" – популярные актеры, режиссеры, писатели, критики поделятся своими суждениями;

В РАЗДЕЛЕ "ЗА РУБЕЖОМ":

мемуары Жерара Депардье,

а также очерки творчества известных мастеров экрана Ж.-П. Бельмондо, К. Кесьлёвского, А. Хичкока и П.-П. Пазолини;

ПОД РУБРИКОЙ "ИК". ИЗБРАННАЯ ПРОЗА" – повесть писателя и сценариста Фридриха Горенштейна "Зима 53-го года", у нас в стране не публиковавшаяся;

в осенних номерах – начало публикаций остросюжетного романа-расследования Жиля Перро "Досье 51", послужившего основой одноименного фильма французского режиссера Мишеля Девиля;

В ЧИСЛЕ СЦЕНАРИЕВ – комедия-гротеск Льва Корсунского о Сталине и парадоксах сталинизма, а также киноповесть "Вам отказано окончательно" Александра Кабакова, автора "Невозвращенца", опубликованного в № 6 "ИК" за прошлый год.

